الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقا يد تلمسان

Université Abou Bekr Belkaid جامعة أبي بكر بلقايد

Tlemcen Algérie



تلمسان الجزائر

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وادبها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه – تخصص لسانيات -

الموضـوع:

أثر الدّراسات البنيويّة في النّقد الأدبي الحديث

إعداد الطالبة:
آمال بناصر

إشراف الأستاذ الدكتور:
سيدي محمد غيثري

اللجنة المناقشة

أ.د عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د غيثري سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د ملياني محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
د. خالدي هشام	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د.أحمد طيبي	أستاذ محاضر" أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د.أمينة طيبي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية 1434-1435هـ/ 2013-2014م

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، نحمد الله كما ينبغي لجلاله وقدره ونشكره على فضله وإحسانه، أما بعد.

تختلف الآراء الفكرية والدّراسات العلميّة من جيل لآخر، وذلك لأن العقل البشري يبدع دائما، ويسعى للبحث عما يلائم واقعه، وهذا الإبداع يظهر جديدا، ليصبح بعد ذلك مألوفا، ليتحوّل مع الزمن إلى شيء قديم حلّ الجديد محلّه ولعلّ هذا ما ميّز الدراسات اللّسانية البنيوية أول ما ظهرت، فقد انبهر بها الجميع، واهتموا بدراستها، مما أدّى إلى انتقالها إلى مختلف المجالات العلمية الأخرى، وعلى رأسها النقد الأدبي، فاهتم الغرب بها، وسعوا لتحقيق "علمية النقد"، وكانت لهذه الدراسات الغربية صداها الواسع في عالمنا العربي.

انتقل مفهوم البنية من الدراسات اللّسانية إلى مختلف المجالات ومن بينها الدراسات الأدبية، فأصبح البنيويون يعتبرون النص مستقلا عن ما هو خارجي، ولا يدرس إلاّ من خلال بنيته وبتفكيك شبكة العلاقات الداخلية، فهم يرفضون ربطه بالمجتمع ونفسية الأديب، أو أفكاره، ويرون أن بنية النّص مغلقة، تحدّدها شبكة من العلاقات الداخلية تتجلّى من خلالها أدبية الأدب.

لقد رأى البنيويون أن المناهج النقدية القديمة لم تتعامل مع بنية النّصوص الأدبية بل مع ما هو خارج عنها، فرفضوها ونادوا بتحليل البنية العميقة للنّص لأنها السّبيل الوحيد للوصول لأدبيته. تحولت الكتابة مع البنيويين إلى نظام من الرموز والعلامات والاقتباسات لا علاقة لها بظروف المبدع فبمجرد انتهائه من كتابة النّص يصبح ملكا لغيره يفسّره انطلاقا من بنيته الداخلية وعليه تعدّدت القراءات للنّص الواحد، بل وتعدّدت قراءات النّقاد لنفس النّص عبر الزمن.

لقد كان للبنيوية اللسانية أثرها الواسع على النقد الأدبي، ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى، ولعل ثنائية "سانكرونية، دياكرونية" لفرديناند دي سوسور" السبب الرئيسي في ظهور فريق جديد من النّقاد اعتبر النّص عالما مستقلا يحلّل من الدّاخل، ولا علاقة له بالعناصر الخارجية.

فقد جاءت البنيوية النقدية امتدادا للبنيوية اللّغوية، وقد كان لتطور الدراسات اللّسانية أثرها الواضح على الرؤية النّقدية، حيث تحول النقد مع البنيويين إلى لغة حول اللغة. هدف الناقد فيه دراسة بنية النص الأدبي. ورغم تعدد الطرق التي اتبعها المحلّلون البنيويون يبقى هدفهم الرئيسي دراسة البنية وبذلك أصبح الأدب عندهم وحدة لغوية تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها ولا علاقة لها بالتاريخ أو نفسية

الأديب أو المجتمع أو.....فالنّص عند النّقاد البنيويين بنية مغلقة تتشكل من شبكة من العلاقات الدّاخلية.

لقد ظهرت رؤية جديدة للدراسة، وذلك منذ ظهور المفاهيم البنيوية اللّسانية وانتقالها لمختلف المجالات المعرفية، وقد أصبح التداخل بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية ظاهرة من مظاهر القرن العشرين ولمّا اصطبغ النّقد بالطّابع اللّساني أصبح ينظر للنّص على أنّه وحدة لغوية لها بنية سطحية ظاهرة، وأخرى عميقة تتطلب الدراسة، وبنيته هذه تتحدّد من داخله، ولا علاقة لها بما هو خارجي.

والنّص حسب النّقاد البنيويين يقبل قراءات متعدّدة، وأدبيته تتحدّد من خلال شكله اللّغوي، وهي ناتجة عن مجموع الإيحاءا ت التي تنتج عن شبكة العلاقات الدّاخلية للبنية اللّغوية – النّص– فسمة الأدبية لا تتولد إلاّ في النّص ككل، وهي ليست خاصّة بجزء منه دون الآخر.

لقد تأثر النقد البنيوي بالنظريات اللسانية، وعمل النقاد على دراسة البنية في حدّ ذاتها ومن أجل ذاتها، وهو مفهوم اقتبسوه من الدراسات اللغوية، فتحوّلت المفاهيم وأصبح ينظر للنص على أنه بنية لغوية تتولد معانيها من الداخل، ولا علاقة لها بالخارج.

تغيّرت مفاهيم نقدنا العربي الحديث وحاول النّقاد جعله يتميز بالموضوعية، و تأثروا في نظرتهم هذه بالدراسات الغربية ، فلانتقال المناهج الغربية لدراساتنا العربية أثرها البالغ على النّقد العربي الحديث، والبنيوية كمفهوم ولدت عند الغرب، وانتقلت لشتى المجالات منها النّقد الغربي ثم العربي.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أنه يستحيل الوصول إلى الدقة في تحديد منهج واحد لتحليل النصوص الأدبية، بحكم الطرق الكثيرة والمتعددة التي اتبعها البنيويون، ولأن الخوض في التفاصيل قد يطرح نقاشات عدّة، ولعلّ السبب راجع لكون التفكير البنيوي لم يتطور باتجاه واحد، فكل ناقد حلّل حسب فكره أو ثقافته أو الموضوع المدروس، أو .. .. .. لكن ورغم اختلاف الطرق تبقى دراسة البنية هي الهدف المقصود، وهكذا كان النص عند البنيويين وحدة دالة، لا تدرس إلاّ من داخلها، وهذه الوحدة تقبل قراءات عديدة يستمد القارئ فيها دالة ومدلوله من لغة النّص.

إنّ هذا البحث نتاج جهد متواضع ناجم عن فكرة طالما راودتني وهي المزاوجة بين اللسانيات والنقد الأدبي، لأنّ اللّسانيات تكشف للنقد عن بنية الأداة التي يستخدمها الأدب، حتى يقرأ الناقد لغة الكاتب أو الشاعر أحسن قراءة، ولعلّ الهدف الرئيسي من هذا البحث هو الكشف عن أسباب تسرب المفاهيم اللّسانية

للنقد الأدبي، وعن الإرهاصات الأولى للتحليل البنيوي، واكتشاف مدى أهمية التحليل اللّساني للنصوص الأدبية، وهل هو حقا أحسن وسيلة لتشريح النّص من داخله وفهمه أحسن فهم.

وقد قسّمت بحثي هذا لمقدمة ومدخل وثلاثة فصول وأنهيته بخاتمة.

أما المدخل فحاولت فيه تحديد مستوى الدراسة بتوضيح وشرح المفاهيم المتعددة التي يأخذها المصطلح –بنيوية–، كما تناولت كيفية انتقال النموذج اللّساني إلى النقد الأدبي، وعلاقة النقد الحديث بتراثنا العربي القديم.

ويلي هذا المدخل فصل أول، عبارة عن دراسة نظرية، حاولت من خلالها توضيح الإرهاصات الأولى للنقد البنيوي، حيث لا يختلف باحثان على أن النظرية اللغوية التي جاء بها مؤسس مدرسة جنين "فرديناند دي سوسور، تعد نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية، وكذلك بطرحه لمفهوم "النسق"، الذي لم يهتم به أحد قبله، لتتطور بعد ذلك دراسته على أيدي العديد من الباحثين اللسانيين.

أما الفصل الثاني فحاولت من خلاله معالجة النص من منظور بنيوي.

ودعمت هذين الفصلين بفصل ثالث تطبيقي حلّلت فيه قصيدة "جدارية" لمحمود درويش انطلاقا من بنيتها.

وأنهيت بحثي هذا بخاتمة لخّصت فيها أهمّ النتائج المتوصّل إليها.

ويبدو جليا من خطّة البحث أنني اعتمدت المنهج التاريخي الوصفي، الذي رأيته الأمثل لمعالجة هذا الموضوع مع الاستعانة بالمنهج التحليلي في المواضع التي تحتاج إليه.

ومن أهم الكتب التي اعتمدت عليها:

* عصر البنيوية من ليفي ستروس إلى فوكو لا يديث كيرزويل

* علم لغة النص لسعيد حسن البحيري

* نظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل

* بؤس البنيوية لليونارد جاكسون ترجمة ثائر ديب

* فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غاري ومجيد النّصر.

وموضوعنا هذا، رغم كونه من المواضيع الشائكة، إلا أننا لاحظنا قلة الكتب بمختلف المكتبات، وخاصة مكتبتنا الجامعية، فهي تفتقر للكتب اللسانية، وخاصة تلك التي تعالج موضوع البنيوية، كما أن تحليل النصوص بنيويا اختلف من محلل لآخر، ولم يخضع لضوابط معينة، وهذا ما يصعب على الطالب الباحث الإلمام بطريقة التحليل نفسها.

وما يمكن قوله هنا، هو أنني أدرك مدى صعوبة الإلمام بجوانب هذا الموضوع المتشعب، وقد خضت في هذا المجال العلمي رغبة مني في الاستفادة لأن النقد اللّساني كان بمثابة تزاوج بين مجالين مختلفين تماما وهما اللغة والأدب.

بنّاصر آمال .

تلمسان (16 / 04 /2013) .

أجمع الباحثون أو كادوا على أنّ مؤسّس "مدرسة جنيف" "فر ديناند دي سوسور" يعد مؤسسا لمبادئ لسانية ، تمثّل حجر الزّاوية في النّظرية البنيويّة، لا في علم اللغة فحسب وإنما في جميع ميادين الدراسات الإنسانية وذلك بطرحه لقضية "النسق" التي لم يعرها أحد قبله اهتماما يذكر، ولعل أهم ما قامت عليه نظريته ثنائية "سانكرونية، دياكرونية"، حيث دعا إلى دراسة اللغة آنيا لا تاريخيا باعتبارها نظاما مستقلا لا يجب ربطه بالتّاريخ، وأكبر جدل أثاره البن يويون كان ضدّ النّزعة التّاريخية، وبتبني الآنيّة وإلغاء التّاريخية انقسم النّقاد، وظهر فريق ينادي باستقلالية النص الذي لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية ، وألغى الفكرة القائلة بتحكم الخارج في الدّاخل "النّص".

لم ينظر "دي سوسور" إلى اللّغة على أنّها تعبير عن الفكر بل نسق تربط بين داله ومدلوله علاقة جدلية على نحو لا يمكن أن نفهم معه كلمة "ساخن" مثلا إلا من حيث تقابلها مع "بارد" ولذلك استقلت اللغة عن فكر المتكلم لترتبط

بسياق نسقها الخاص من العلامات [1]: "اللغة منظومة لا تعرف إلا ترتيبها الخاص، ومما يزيد ذلك وضوحا، مقارنتها بلعبة الشطرنج ، ففي هذه الأخيرة يسهل علينا نسبيا تمييز الداخلي عما هو خارجي، وما انتقالنا من بلاد فارس إلى أوروبا إلا طابع خارجي أيضا، وعلى النّقيض من ذلك فإنّ كل ما يتعلّق بنظام اللّعبة وقواعدها إنّما هو داخلي. وإذا ما بدلنا قطعا خشبية بأخرى عاجية فهذا التغيير لا يؤثر أبدا في المنظومة، ولكن الأمر مختلف إذا ما أنقصنا أو زدنا عدد القطع، فهذه الزيادة أو ذاك النقص يؤثران في قواعد اللعبة"[2].

أفضل منهج لدراسة اللغة من وجهة النظر السوسورية هو وصفها كما هي في حقبة زمنية محددة للوصول إلى ما يحكمها من قواعد وقوانين مع استبعاد النظرة التاريخية (الدياكرونية) [3] ، التي تأسست على حقيقة مفادها أن الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها، لتحكم السّابق باللاّحق، فاعترضت الآنية (السانكرونية) بتقديرها جوهر الشيء في وجوده الكامن في ذاته ونظامه،

(1)- ينظر كيرزويل اديث ، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ، ، ترجمة جابر عصفور ،بغداد، ط1، 1985، ص 274.

(2)- فرديناند دي سوسور ، محاضرات في الألسنة العامة، : ترجمة يوسف غازي ومجيد النضم ،المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986، ص37.

(3)- ينظر عالم المعرفة: نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 106.

باعتباره مستمد من تضافر الأجزاء داخل نظام الكل [1]. "فالتزامن هو ما يتعلق بالجانب السكوني والتزامني هو كل ما يمت بصله إلى التطور" [2] والتزامني (السانكرونية) يفرض بنية مبلورة النّسق، تتحرك في زمن نظامها قابلة للعزل ولكشف قوانينها، ويرتبط بما هو مكتمل كبنية وليس بما يصير بنية [3] من جهة أخرى وفي أمريكا، اعتُبر "بلومفيلد" من طرف العديد من علماء اللّسانيات حجر الأساس في التنظير للبنيوية [4]، ورغم تتبعه للتطورات اللسانية الأوروبية، إلا أنه جعل لدراسته منهجا خاصا، قائما على مفهوم المثير والاستجابة، فأي سلوك هو رد فعل يحدث بوصفه استجابة لمثير خاص [5]، "... وعند تطبيق هذا المنهج على الظّاهرة اللّغوية ينصبّ التّحليل على الأشكال اللغوية الظاهرة والمواقف المباشرة التي أدت إلى إنتاجها في الواقع اللغوي لذلك أطلق بعضهم على اللّغة مصطلح السلوك النطقي أو السلوك اللّغوي"[6].

(1)– ينظر عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، 1997، ص110.

(2)– فرديناند دي سوسر: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 103.

(3)– ينظر حكمت صباغ الخطيب: في معرفة النص دراسات إلى النقد الأدبي، دار الآفاق للنشر، بيروت، ط3، 1985، ص 33

(4)– ينظر مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ط1، 1988، ص 64–65.

(5)– ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر، ديسمبر 1997، الكويت، ص 244.

(6)– أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية 1999، ص 151–152.

فقد سعت البنيوية الأمريكيّة إلى وصف اللّغة كما هي عليه في حقبة زمنيّة محدّدة ونظرت للحاضر دون اللّجوء للماضي وللمعايير السّابقة، واتّسمت دراساتها بالموضوعية أو بالفحص الكلّي البعيد عن الذاتية، فوضعت بذلك حدًّا للمعيارية التي سادت الدرس اللغوي الغربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وبلورت المنهج الوصفي للغة[1].

فبعد أو وضع "سوسور" قواعد التعريف العلمي للوحدة اللسانية الدالة، جاء "ليونارد بلومفليد" واتخذ موقفا مضادا للذهنية فرفض المنطق الأرسطي ونفى جدوى الرّجوع إلى ما نتصوّر أنّه يحدث في الذّهن عند التكلم ورفض الإعتماد على الاستبطان في الألسنية، ما هي العلامة اللغوية: قال "سوسور"؟ صورة مشتركة مع تصور (مفهوم)، لكن "بلومفيلد" اعترض قائلا: ما التصور؟ وما الصورة السمعية؟ فالألسني لا يجيب على الأسئلة التي تطرحها هذه المفاهيم على الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء وظائف الجهاز العصبي، فلماذا نحاول تفسير شيء غامض (ما هي العلامة اللغوية) بشيء أكثر غموضا (ما هي الفكرة؟ ما هو الذهن؟).

(1)- ينظر القافلة، المجلد السابع والأربعون، العدد الثالث، مطابع التريكي، السعودية، ربيع الأول 1419هـ، ص 36.

"بلومفيلد" يستنتج – بطريقة فيزيائية – أن الألسني ليس من صالحه أن يدخل في تحليلاته مطلقا مفاهيم: التصور، الفكرة، الصورة، العواطف، الإرادة وكل المفاهيم الفلسفية التي تبطئ عمله[1].

ينبغي الإشارة هنا إلى أنّ علم اللّسانيات أفرز العديد من المدارس والنّظريات، فرغم استقلاليتة عن بقية العلوم إلا أنه يصعب الإستفادة من جميع نظرياته في مجال الدراسة النقدية.

وانطلاقا من "آنية" سوسور سعت طائفة من النقاد إلى تأسيس قاعدة علمية للدراسات الأدبيۃ، من خلال الانتقال من علم اللغة إلى الأدب، واعتبارهم الظاهرة الأدبية كيانا لغويا مستقلا بذاته لا يدرس إلا من الداخل الذي لا علاقة له بالخارج. ولعل الشكلانيين الروس هم روّاد هذه الرّؤية التي توضّحت أكثر مع البنيويين "فالنّاقد الأدبي –من وجهة نظر الشّكلية– يهتم بالأثر الأدبي ذاته ولا يلقي بالا للظّروف الخارجية التي أدّت إلى إنتاجه، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو دينية أو شخصية...إلخ. فالأدب هو نفسه موضوع علم الأدب كما أن الشعر هو موضوع "علم الفن الشعري" وهكذا اهتموا بالأصوات والإيقاع

---

(1)– George Mounin- Chef pour l'linguistique, Paris Seghers 1968, P

وبالصورة الفنيّة والاستعارة والعروض في علاقاتها المتبادلة" [1]. فعلى النّاقد مواجهه الأثر الأدبي لا اتّخاذه مجرّد وسيلة للخوض في دراسات جانبية كعلم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافي ،وقد صنّفت هذه الأخيرة ، بمثابة عوائق توجّه دراستها للشّاعر لا لشعره بينما مهمّة الناقد دراسة ما يميز الأدب لا العوامل النّفسية المتعلقة بالمؤلف أو المتلقي[2]، كما ارتبط الشكل عندهم بمفهوم التلقي فكل ما شعرنا فيه بالشكل يعد تلقيا فنيا حسب "ايخينباوم" مع احتمال الشعور بأمور أخرى[3].

والكلمة تكتسب قيمتها داخل التّركيب ، وهي تمثّل مادة العمل الأدبي، وعليه فهو يخضع لما يحكم اللغة من قوانين، وقد شاعت هذه الفكرة في النقد وأصبحت متداولة بعدما نادت بها المدرسة الشكلية وركزت على العمل الأدبي لا على الظروف الخارجية التي أنتجته سواء كانت اجتماعية أو دينية أو نفسية أو....فالمهمة الرئيسية تكمن في وصف المميزات البنيوية للعمل الأدبي، فابتعدوا عن كل ما هو تاريخي واهتموا بدراسة الأشكال اللغوية الظاهرة

---

(1)– عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدل الأول، الكويت سبتمبر 1998، ص 127.

(2)– ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي: دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 1985، ص 57–58.

(3)– ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المحدثين، ط1، 1982، ص 35.

والمواقف المباشرة التي أدت إلى إنتاجها في الواقع اللغوي باستعمال اللغة الواصفة التي تستمد دالها ومدلولها من لغة النص ووجهوا أنظارهم لعلم اللغة لكونه يلامس الشعرية من خلال دراسة الشكل. "يطرح جاكسون السؤال التالي: أين نعثر على الشعرية؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعرا ويجيب كالآتي:" نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا كبديل لشيء أو تفجير لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها ، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي ،على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة" [1]. ونشير هنا إلى أن الشعرية ليست وقفا على الشعر، لكنها أهم وظيفة من بين الوظائف الست للّغة التي تحدث عنها "جاكبسون". الذّي درس الفونيم وجعل قيمته الوحيدة في اختلافه مع بقية الفونيمات داخل النظام واعتبره علامة للتميز، تختلف وظيفته بتغيير موضعه

[1]– جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص 193.

من كلمة لأخرى[1]. فهو لا دلالة له ، بينما الكلمة وحدة دلالية، يرتبط صوتها بمعناها [2].

انتقل "جاكبسون" من روسيا إلى براغ إلى الولايات المتحدة، وساند الدراسات الوصفية للغة، وطبّق مبادئ المدرسة الشكلية، وكان أحد أبرز أعضاء حلقة براغ اللسانية التي استفادت من دراسات سوسور، وتنظيرات الشكلانيين الروس، في اعتبارهم الواقع اللغوي نظاما رمزيا، تربط بين عناصره علاقات داخلية، إلا أنهم عارضوا بعض مفاهيم مدرسة جنيف، وتجاوزوا أخرى في النظرية الشكليّة .

اهتم علماء حلقة "براغ" بالدراسة الآنية، إلا أنهم لم يستبعدوا التاريخ من دراستهم اللسانية[3]، فعارضوا بذلك مدرسة جنيف في وضعها حواجز بين الآني والزماني[4]، ومنحوا الأهمية الأولى للدراسات الوصفية مع عدم إدانة الدراسة التاريخية للنظام اللغوي، المحدد بفترة زمنية معينة، وجعلوها تابعة للدراسة الآنية

---

(1)- جورت فخر الدّين ،شكل القصيدة العربيّة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، ص 78

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 117-118.

(3)- ينظر عالم الفكر: المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص 233.

(4)- ينظر جان ايق تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري للنشر، ط1، 1993، ص 45-46.

وليست منفصلة عنها، فالتغيرات الطارئة على عناصر اللغة تظهر أولا في طبيعتها، وطبيعة العناصر المصاحبة والمكونة لها، ثم ثانيا في علاقاتها التاريخية بعناصر أخرى، فكان لابدّ للدّراسة الوصفية للنّظام اللغوي أن تسبق الدراسة التاريخية المحددة للتغيرات التي طرأت عليه [1]. كما نادى "جاكبسون" باستقلالية الأدب لا انعزاليته، فهو لا يُشرح بمصطلحات من مجالات غريبة عنه، فخالف بذلك الشكلانيين الروس في نظرتهم للنّص الأدبي ، وعدم اعترافهم بأي عنصر خارج أدبية الأدب[2].

العمل الأدبي –حسب حلقة براغ– مستقل لا تحدّده إلا علاقاته الداخلية، ولا يمكن البحث عن أدبيته خارج نطاقها اللغوي، لأنه بمجرّد تكوّنه، يتحرّر من خارجه ويستقل بكيانه الجديد، ولا ينعزل عن محيطه.

ويبقى الأدب نصا مكتوبا، ينطلق من واقع الإنسان، ليشكل عالمه الخاص، بلغته الجمالية المتميزة باستعمال الخيال والعاطفة والتجربة، والمتكوّنة من بنيتين: الأولى سطحيّة، تطفو على السطح، وتشكل خطابا اتّصاليا للغة،

(1)– ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995، ص 113–114.

(2)– ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 123.

والثانية عميقة، لا بد من استنباطها، تشكل خطابا ما وراء اتصاليا للغة [1]، وموضوعا للدراسات البنيوية، لأن إدراكها بمثابة التعرف على قوانين التعبير الأدبي، لكونها تمثل الجوهر الدّاخلي للنّص.

اعترف البنيويون باستقلالية الأدب، ورفضوا البعد التاريخي له، لكونه دلالات، تولد وتعيش داخل نظامها المستقل عن خارجه [2]، والمتلقي هو من يحدّد البنية الكبرى للنص، وفي تحديده هذا، لا يترجم دلالات النّص فحسب بل يضع إطارها من خلال رؤيته الخاصة باستعمال عناصر القراءة التي يملكها[3]. وبتحديد المتلقّي للبنية، تعدّدت تفسيرات النّص الأدبي الواحد، وتجدّدت معطياته الإشارية، بتجدّد القراءات وتعدّدها، وغالبا ما يحدّد القارئ رموز وإشارات النص من قراءته الأولى له، إلا أنّه لا سبيل لوجود قراءة موضوعية ولا تفسير واحد، لأي نص أدبي [4]. وسيظل النص يقبل تفسيرات متعددة، ما دام مستقلا عن ظروفه الخارجية، إن القارئ يفسر دلالات البنية المغلقة، ويفك رموزها، لإعادة

(1)– ينظر مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دمشق، دار طرابلس، ط1، 1989، ص 123.

(2)– ينظر شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 30–31.

(3)– ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. لبنان، ط1، 1996، ص 337.

(4)– ينظر عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، ص 64.

بنائها، بلغة واصفة، تختلف من قارئ لآخر، لكونها تستمد دلالتها من نسيج العلاقات اللغوية للنص الأدبي، لا من علاقاته بالمجتمع، أو الحياة، أو نفسية الأديب أو....

وهدف الناقد حسب "رولان بارت" هو تقديم معنى للعمل الأدبي، من بين المعاني اللامتناهية التي يقبلها النّص، ويحددها القراء بدراسة اللغة، التي اعتبرها أساس كل عمل أدبي [1]، أما المؤلّف، فلا يتعدى دوره، دور الناسخ، الذي يستمد نصه من اللغة، وينتهي بانتهائه، ليقوم القارئ بإعادة بنائه، بلغته الخاصة التي تستبعد كل ما يتعلق بالكاتب ونفسيته.

والنص –حسب بارت– يحدد مصدره، وليس العكس، فلا يكون المصدر إلا بكينونة النص، لأن وحدته تنبع من مصيره ومستقبله، لا من أصله ومصدره، وبذلك يقطع كل علاقة تربط بين المؤلف وكتاباته، لكون النص يعبّر عن نفسه، والقارئ يفك رموزه، انطلاقا من بنيته، فيضيف عليه حياة جديدة، يموت معها المؤلف ويولد القارئ. وبنظرته البنيوية هذه، ألغى فكرة "المحاكاة" ونادى "بالنّصيّة" التي يختفي معها، كلّ ما يتعلّق بالكاتب ونفسيته، في تحليل

---

(1)– ينظر أديت كيرزويلعصر البنيوية من ليفي ستراوس فوكو، : ترجمة جابر عصفور، ص 190–191 عن Dovidson the criticale Position of Roland Barthes – P 374.

النصوص الأدبية[1]،فاستبعد بذلك الذات عن المركز، وجعلها تذوب فيما تكتب، وهذا ما يظهر في قوله : "كلمة نص تعني النّسيج، ولكن بينما اُعتُبر هذا النّسيج، دائما وإلى الآن على أنّه نتاج جاهز، يكمُن خلفه المعنى (الحقيقة)، فإنّنا الآن نشدّد داخل النّسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أنّ النّص يصنع ذاته، عبر تشابك دائم/ تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب في ذاتها، وفي الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص، بأنها على نسيج العنكبوت"[2].

كانت للرؤية البنيوية، في تحليل النّصوص الأدبيّة، صداها الواسع في العالم العربي، فظهر فريق من النّقاد، فتحوا أفقا جديدا للتعامل مع النص، برؤية لسانية، تنظر إليه من الداخل، كبنية متكاملة، لا علاقة لها بخارجها. متأثرين بالدراسات النقدية الغربية، التي نقلت لعالمنا العربي مترجمة، أو عبر بعض نقادنا العرب ذووا الثقافة الغربية، وبانتقال نظريات النقد البنيوي الغربي، بمختلف أنواعها، لعالمنا العربي، عمل بعض الدارسين العرب، على مقابلتها

(1)- ينظر مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، د ت، ص 19.

(2)- رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 62.

باجتهادات "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم، التي حاول من خلالها تفسير إعجاز القرآن الكريم، وخالف نقاد عصره، في نظرته للمعنى وعلاقته باللفظ، الذي لا يكتسب قيمة، إلا بتآلفه مع غيره، وعليه لا يُفسَّر الإعجاز القرآني إلا من خلال نظمه، و"النظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض" [1]. حيث يشترط "الجرجاني" توفّر معاني النحو في الرّبط بين الألفاظ لتحقيق النّظم الصحيح بقوله "ليس النّظم إلا أن تَضع كلاَمك الوَضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنّا لا نَعلم شيئا يبتغيه النّاظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"[2].

اللفظة عند "الجرجاني" تحتمل عدة معاني، فهي لا تؤدي معنى محدّدا، لكونها مجرّد إشارة ومعناها يبقى مجردا، ما دامت خارج السياق، ولا تكتسب دلالتها إلا بداخله، والسّياق وحده القادر على تحديد معناها وقيمتها، وتقييمها

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، 1991، ص 9.

(2)- المصدر نفسه ، ص 94.

بالجودة أو بالرّداءة لأنّها لا تتحرّك إلا بداخله، وبحركتها هذه تكتسب قيمة، وتؤدي وظيفة[1].

تحدّث "الجرجاني" عن أولوية المعنى على اللّفظ، وجعل ظهوره يوافق ظهور اللّفظ زمنيا، وفكَّ هذا التَّناقض بفصله بين المعاني والأفكار، باعتباره الفكر يُحدّد المعنى في النَّفس، بتوخي قواعد النّحو في الرَّبط بين معاني الكلمات المفردة بعد النطق بها[2].

واختلف عن بقية النقاد في فهمه للمعنى ونظرته للفظ، فلم يمنح الكلمة قيمة بمعزل عن السّياق، وجعل فائدتها تظهر بتآلفها مع غيرها، واشترط توخّي قواعد النَّحو في تأسيس شبكة العلاقات بين المفردات، "فقضى على ثنائية اللفظ والمعنى– فالشاعر لا يمرّ بمرحلتين من أجل التّعبير عن فكرته بصورة موجبة معبّرة، فلا يعقل أن يدور في وجدان الشّاعر معنى ثم يفتّش له عن ألفاظ يعبّر بها، إنه يرى ما هو خارج وجدانه وفكره صدى لما في أعماقه، وصورا لما في نفسه، وبذلك يتحقق الاندماج المطلوب بين الذّات الشّاعرة والوجود الخارجي، فهدف الشّاعر أن ينظّم تجربته، ويعيد الاتّزان إلى نفسه من خلال كل متكامل

(1)– ينظر محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 303.

(2)– ينظر جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي في القرن الثامن الهجري، ص 53.

فلا يفسح مجالا لوجود مرحلتين لهذا التنظيم، فليس التعبير مرحلة أولى، تليها مرحلة جمال التّعبير، وإنما هناك ارتباط وثيق بين اللفظ والمعنى، وبين التّعبير والجمال"[1].

وفي حديثه عن الصورة البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز، ينتصر للمعنى لأنه يقود للبيان والبديع، ويخالف أنصار اللفظ في نظرتهم للصورة الفنية، فلا يدور في وجدان المتكلم معنى، ثم يبحث له عمّا يقابله من بيان وبديع، بل المعنى يقود إليهما، وقد ضمَّ الصّورة لثنائية اللّفظ والمعنى في النّظم[2]. بقوله أنّ: "...الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النّظم، وعنها يَحدث وبها يَكون لأنّه لا يتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصوّر أن يكون ها هنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة دون أن يكون قد ألّف مع غيره[3].

---

(1)- أحمد علي دحمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، الجزء الثاني، دار طلاس، ط1، 1986، ص 873.

(2)- ينظر جورج فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي في القرن الثامن الهجري، ص 54.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 356.

تتآلف المفردات لتحدد المعنى، الذي لا يسبق ظهوره ظهور اللفظ وإنما يلازمه وكأنّه –الجرجاني– يريد القول أن السّياق وحده القادر على تحديد المعنى من خلال فكّ رموزه، التي حددتها المفردات في ترابطها، وبنظرته هذه لثنائية (اللّفظ ،المعنى) اقترب من مفهوم ثنائية (الشكل، المضمون) في النقد الحديث، إلا أنه تناولها على مستوى العبارة، ولم يتجاوزها إلى مستوى النص – فإعجاز القرآن الكريم، وجودة النصوص الأدبية، لا تقوم بمفرداتها وإنما بنظمها، الذي تتآلف بداخله المفردات وفقا لقواعد نحويَّة، لتشكل المعنى الذي منحه الجرجاني الأولوية، وجعله يقود إلى الصور البيانية التي ضمَّها للَّفظ والمعنى في النَّظم، واعتبرها معاني تتألف من مفردات موصولة بغيرها، ومرتبط معناها بمعاني ما يجاورها من ألفاظ.

فنظريّة النّظم بمثابة تأسيس لذوق نقدي جديد ، قوامه تلازم اللّفظ بمعناه، واعتبار النّظم مقياسا للجودة ، وهكذا كانت اسهامات الجرجاني النّقديّة وثيقة الصّلة بالنّظرية النّقديّة البنيويّة ، التي اعتبرت الأدب بنية لغويّة مستقلّة ، لا علاقة لها بنفسيّة الأديب وأفكاره ، فالنّص عندهم ثابت مغلق ، لا يقرأ إلاّ من داخله ، هدف المحلّل فيه دراسة البنية .

أولا - المدرسة السويسرية :

إن الباحث في تاريخ البنيوية، لابدّ له أن يتوقف عند جهود "دي سوسور" في الدّرس اللّغوي، ولعلّ مركز انطلاق الفكر البنيوي كان من كتابه "محاضرات في الألسنية العامة، حيث عمل كل من "شارل بالي" و" سيشهاي " على جمع محاضراته التي ألقاها على طلبته في جامعة جنيف، ورغم صدور الكتاب بعد وفاته إلا أنه كان ذو قيمة علميّة كبيرة، حيث غيّر من المفاهيم اللّسانية السائدة أنذاك ، وحوّل مسارها من تاريخيّة إلى وصفيّة آنية تهتم بدراسة اللغة في حدّ ذاتها ومن أجل ذاتها.

مرّت الدّراسات اللّغوية حسب دي سوسور بثلاثة مراحل وذلك قبل أن تعرف غرضها الحقيقي:

1-المرحلة الأولى: دراسات بدأها الإغريق وتابعها الفرنسيون تسمّى بالقواعد تقوم على المنطق، وهي دراسات معيارية، لا تقوم على الملاحظة، هدفها البحث عن القواعد التي تميّز بين الصيغ الصحيحة والخاطئة، ورؤيتها للأشياء ضيّقة محدودة. [1]

[1]- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 11

2- المرحلة الثانية: ظهرت في الإسكندرية مدرسة تهتم بدراسة فقه اللغة حيث ارتبط هذا المصطلح بالحركة العلمية التي خاضها فريدريك وُلف.

اهتم فقه اللغة بتحديد وتفسير وشرح النصوص بالدرجة الأولى ، إلاّ أنه لم يهتم بدراسة اللغة فحسب، وإنما درس التاريخ الأدبي والعادات ، كما نجده يهتم بمقارنة نصوص من حقب زمانية متباينة ويحدّد لكل مؤلف لغته الخاصة به.

لقد أهملت هذه الدراسات اللغة المنطوقة، واهتمت بالمكتوبة، كما مهدت للألسنية التاريخية.

3- المرحلة الثالثة: ظهر فقه اللغة المقارن أو ما يعرف بالنحو المقارن حيث تم اكتشاف إمكانية المقارنة بين اللغات، فهذا فرانز بوب في كتابه: "منظومة تصريف الأفعال في السنسكريتية" لاحظ مدى القرابة بينها وبين اللغة اليونانية والجرمانية واللاتينية وغيرها، وخلص إلى أنها من عائلة واحدة، ولم يكن بوب السبّاق إلى هذه الدراسات، حيث تناولها الإنجليزي جونز قبله[1].

---

(1)- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 11-12.

إلا أنه أدرك قبل غيره أن العلاقات بين اللغات التي تنتمي لنفس المجموعة يمكن أن تأخذ كمادة للدراسة لعلم مستقل: فمثلا يمكننا شرح صيغ لغة مقارنة بلغة أخرى من عائلة واحدة. وقد اعتمد بوب اللغة السانسكريتية كقاعدة للدراسة إضافة للغتين الإغريقية واللاتينية كونها أكثر شمولا وثباتا[1].

ومن أبرز اللغويين الذين مثلوا هذه المدرسة، نذكر: جاكوب غريم، وبوب وكوهن، كما نجد "بنغي" و"أوفريخ ت"، وهما من علماء اللغة الهندية، ومن أواخر ممثليها: ماكس مولر، وجورج كورتيوس، وأوغست شليشر.

ورغم ما قدمته هذه المدرسة للدراسات اللغوية إلا أنها لم تشكل علما ألسنيا حقيقيا، لكونها لم تحدد الهدف من دراستها، حيث لا يمكن لأي علم كان أن يشكل منهجا خاصا به دون أن يحدد الغرض من دراسته.

ولعل الخطأ الرئيسي للقواعد المقارنة، عدم تساؤلها عن معنى العلاقات التي اكتشفتها في أبحاثها المقتصرة على اللغات الهندية الأوروبية، وعليه كانت دراسات مقارنة، بدل تاريخية، والمقارنة تعد أحد أهم الشروط في إعادة البناء التاريخي، وهي لوحدها غير قادرة على الاستنتاج.

(1)- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 11-12.

كما أن المنهج المقارن يضم مجموعة من التصورات الخاطئة التي لا تتماشى مع الواقع، فهي غريبة عن كل لسان[1].

لقد نشأت الألسنية من دراسة اللغات الرومانية والجرمانية، حيث ساهمت الدراسات الرومانية بشكل واضح في تحديد الغرض الأساسي للسانيات، فقد عرفت آنذاك اللغة اللاتينية وعدت أهم نموذج للغات الرومانية. بالإضافة إلى كثرة الوثائق التي ساعدت الباحثين على متابعة دراستهم بطريقة مفصلة، وفي نفس الأوضاع وجد علماء اللغة الجرمانية أنفسهم، فقد توفرت لديهم وثائق عديدة عبر قرون طويلة، الأمر الذي ساعدهم على الوصول إلى نتائج تختلف عن تلك التي توصّل إليها علماء الهندو أوروبية الأوائل. لتظهر بعد ذلك مدرسة جديدة، كان أعلامها ألمانيين تحمل اسم "النحويين المولدين"، لم تنظر للغة ككيان يتطور عبر الزمان، ولكن اعتبرتها إنتاجا للفكر الجمعي، ورغم قيمة ما قدمته هذه المدرسة للدراسات الألسنية، إلا أنها لم تلق الضوء على جميع المسائل الألسنية[2].

---

(1)- ينظر . فرديناند دي سوسور محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر ص 13-14.

(2)- ينظر.المصدر نفسه ، ص 15-16.

استفاد "دي سوسور" من الاجتهادات اللّغوية التي قدّمها النحاة الجدد، إلا أنّه لم يسير مسارهم وإنما خرج عنهم، وانتقد أفكارهم، وسن لنفسه اتجاها خاصا، تأثر فيه بنظريات دوركايم في علم الاجتماع[1].

يعدّ "دي سوسور" مؤسّسا للدرس اللساني الحديث حسب "جورج لينر" فقد وضّح حدود المنهج الجديد في الدراسات اللغوية، كما يرجع له الفضل في وضع الأسس التي حولت منهج البحث اللساني من تاريخي مقارن إلى بنيوي، حيث نجده يفتتح كتابه بطرحه لقضية "بنية اللغة"، هذا المفهوم الذّي لم يعره الباحثون قبله أدنى اهتماما[2].

يرى "دي سوسور" أن الدراسات الألسنية الخارجية هامة جدا، لكن بدونها يمكننا معرفة الكيان الألسني الداخلي[3].

"فالألسنية الخارجية تستطيع تجميع التفاصيل تفصيلا فوق تفصيل من أن تكون جبيسة نظام ما... غير أن الأمر يختلف في الألسنية الداخلية حيث أن اللغة منظومة لا تعرف إلا ترتيبها الخاص"[4].

---

(1)- ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص 226.

(2)- ينظر عالم الفكر ، المجلّد السّادس و العشرون ، العدد الثاني ، ص 226 .

(3)- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 36.

(4)- المصدر نفسه . ص 37.

يشبّه "دي سوسور" اللّغة بلعبة الشطرنج، ويقول أن انتقالها من بلاد فارس إلى أوروبا ليس إلا طابعا خارجيّا لها، أما طابعها الداخلي فيتجلّى في نظامها وقواعدها، فإذا ما استبدلنا قطعة خشبية بأخرى عاجيّة، لا تتأثر المنظومة لأن التغير خارجي، لكن إذا أنقصنا أو زدنا عدد القطع، فهذا يؤثر في قواعد اللعبة ونظامها الداخلي[1].

أما عن قيمة الوحدات اللغوية وعلاقاتها ببعضها فهي تشبه قيمة قطع الشطرنج داخل الرّقعة، حيث تكتسب كل قطعة قيمتها من خلال علاقتها مع باقي القطع[2].

إن تشبيه سوسور للّغة بلعبة الشطرنج أكبر دليل على أنه يعتبرها نظاما تحكمه قوانين خاصة، مكوناته مترابطة، متماسكة. كما نجده يمنح الأولوية للبنية الداخلية للغة لا لتاريخها، أو لنشأتها أو لمراحل تطورها[3].

---

(1)- ينظر فرديناند دي سوسور ، محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر ، ص 37 .

(2)- ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر العربي الحديث، ص 100.

(3)- ينظر إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية ، مكتبة مصر القاهرة 1976 ، ص 47.

وقد انصبّت اهتماماته على التحليل الشكلي للغة المنطوقة داخل بنيتها العامة، فلولا تعارض الوحدة اللسانية "بارد" مثلا مع نظيرتها "ساخن" لما فهمنا دلالة هذه الأخيرة، وعليه كانت اللغة بنية مستقلة عن فكر المتكلم [1]، "وهو يعني بذلك أن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتا له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما، بل بوصفه في جوهره مختلفا عن غيره من الدوال، ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على موقعها في الجمل، واختلافها عن غيرها"[2].

إن الفرد عاجز عن خلق اللغة أو تعديلها لكونها جماعية لا فردية، إلا أنه بحاجة لتعلّمها وتوظيفها، كما يمكن للشخص الأبكم الذي لا يقوى على الكلام أن يتعلمها، فهو قادر على فهم ما يبصره من رموز شفوية[3].

يتكون اللسان حسب سوسور من جزءين:

"**الأول** : جوهري وغرضه *اللغة* التي تتميز بكونها اجتماعية في ماهيتها ومستقلة عن الفرد، وهذه الدراسة هي نفسية وحسب . **الثاني**: ثانوي، وغرضه

---

(1)- ينظر اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكر، ترجمة جابر عصفور، ص 247.

(2)- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 17.

(3)- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 27.

الجزء الفردي من اللسان، ونعني بذلك الكلام، بما فيه التصويت، وهذا الجزء نفسي فيزيائي"[1].

ويؤكد سوسور أن هذين الجزءين متلازمين لا يستغني أحدهما عن الآخر، فاللغة ضرورية حتى يفهم الكلام، وهذا الأخير لازم لتأسيسها، أما تاريخيا فالكلام يسبق اللغة بحيث نتعلم اللغة الأم بسماعنا للآخرين، فهي لا ترسم في الدماغ إلا مرورا بتجارب عديدة، واللغة تتطور بفعل الكلام، كما تتغير عاداتنا الألسنية بفعل الانطباعات التي نتلقاها من سماعنا للآخرين، ورغم كون اللغة والكلام مختلفين عن بعضهما، إلا أن كلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به، فاللغة إنتاج للكلام ووسيلة له، ترتسم حسب "دي سوسور" في دماغ فرد على شكل معجم، وهي مشتركة بين الأفراد، وموجودة عند كل واحد منهم، كما أنه وضعها خارج إرادتهم، يمكن تمثيلها بالطريقة التالية:

1+1+1+1+.................=ج(نموذج جمعي)

(1)- فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 32.

أما الكلام فيخضع لإرادة المتكلمين، وهو فردي لا جمعي، يمثل حسب الصيغة التالية:

1+'1+"1+'"1+..................[1].

لقد فرّق سوسور بين اللغة والكلام، وجعل الأولى نظاما من الرموز لا تكتمل إلا في الوعي الجماعي للأفراد، وهي نفسية، لأنها لا تنطق، أما الكلام فهو الاستعمال الفردي لها، حيث يطبق فيه الأفراد هذا النظام كل حسب قدراته، لذا يجعله نفسيا فيزيائيا، فهو ينطق، عكس اللغة، التي يشبهها بالقاموس الذي يحوي مجموعة من الكلمات التي لا توجد في عقل فرد بعينه، وإنما تكتمل عند الجماعة، فهي صامتة لا تنطق إلا عند الاستعمال، وحينئذ يكون الحديث عن الكلام.

تعد اللغة بمثابة نموذج مثالي يوجه كلام الأفراد، فهي تمثل ظاهرة اجتماعية تكتمل عند أفراد المجتمع الواحد، حيث يمكننا الاهتداء إلى القواعد التي تحكمها من خلال دراسة النماذج الكلامية المختلفة[2].

لم تنتج ثنائية "اللغة ، الكلام" من العدم، وإنما كانت محاولة للجمع بين نزعتين حادتين في علم الاجتماع، حيث يطابق مفهوم سوسور للغة فكرة "دوركايم"

(1)– ينظر فرديناند دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النّصر ، ص32.
(2)– ينظر عالم المعرفة: نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص108 .

في حديثه عن العقل الاجتماعي، فكليهما يمثل وقائع نفسية اجتماعية، ولا يكتمل إلا عند الجماعة، وفي الاتجاه المعاكس، نجد مبادئ "تارد" النفسية الفردية، التي كان لها صدى واسع وتأثير مباشر على ظهور فكرة الكلام.

ورغم أن الباحثين يستبعدون استفادة سوسور المباشرة من هذه المبادئ الاجتماعية في دراساته اللغوية، إلا أنه لا ينكر أحد أنها كانت وطيدة الصلة بالدراسات الأوروبية، مما جعل لها تأثيرا كبيرا عليها[1].

إن الجانب النفسي للفكر لا يمكنه الاستغناء عن العلامات اللغوية، فلولاها لما اتضحت أفكارنا، ولما تمكّنا من التمييز بين فكرتين مختلفتين، وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن المادة الصوتية قالب مكتف بذاته، فهي مادة مرنة تحتاج بدورها إلى الفكر، حتى يشكلان معا اللغة التي تكمن في مستويين: الأول: تشكله أفكار غير محدودة والثاني: غير محدود كذلك تشكله الأصوات[2].

يشبه سوسور اللغة بورقة ذات وجهين، يشكل الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الثاني، حيث لا يمكن الفصل بينهما[3].

---

(1)- ينظر صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 29-30 .

(2)- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص 137.

(3)- ينظر المصدر نفسه . ص 138.

تعد اللّغة في نظر البعض قائمة من الوحدات اللسانية التي تعبّر عن أشياء معيّنة، وهذا التصور يفترض أسبقية الأفكار على الكلمات، كما يجعلنا نعتقد أن العلاقة بين الاسم والشيء بسيطة جدا وهذا يتنافى مع الواقع.

إن العلامة اللسانية، تربط تصورا بصورة سمعية لا شيئا باسم، والصورة السمعية هنا لا يقصد بها سوسور الصوت المادي الفيزيائي، وإنما الدفع النفسي لهذا الصوت،؟ فهي بهذا المفهوم حسية لا مادية ودليله على ذلك، أنّه بإمكاننا التّحدث إلى أنفسنا أو استظهار مقطع شعري مثلا، دون تحريك الشفتين، فالعلامة اللسانية كيان نفسي ذو وجهين [1]. لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربطهما وقد سمّاهما دي سوسور بالدال والمدلول.

ولكون العلامة مفردة، فهي تجمع بين بنيتين الدال والمدلول فقط، أما بالنسبة للغة فلا بد أن نضيف عنصري الربط والتنسيق لأنها ليست مفردة[2].

---

(1)- ينظر فرديناند دي سوسور ، محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر . ص 87–88.

(2)- ينظر حكمت صباغ الخطيب: في معرفة النص ، ص29ـ30 .

إن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول اعتباطية فمدلول "أخت"مثلا يختلف تماما عن الدال أ.خ.ت، حيث يمكن التعبير عنه بأشكال أخرى ، وذلك نظرا لتعدد اللغات واختلافها[1].

واستنادا للمحاكاة الصوتية، تظهر بعض العلامات اللغوية محاكية لأصواتها، إلا أنها قليلة جدا، وليست أصلية لها، إن دليل لساني مثل "سوط" و"جرس" قد توحي أصواته بمدلوله، لكن إذا ما رجعنا للغة اللاتينية فسنجدها لا تحمل هذه الصفة لأنها ليست أصلية فيها، وإنما اكتسبها نتيجة للتطور الصوتي، أما بالنسبة للعلامات اللغوية الأصلية والمحاكية للصوت فهي قليلة جدا لكونها تمثل مدلولات لبعض الأصوات من الطبيعة[2].

تنقسم الدراسات اللغوية حسب "دي سوسور" إلى قسمين: دياكرونية وسانكرونية، الأولى تهتم بدراسة التطور التاريخي للغة عبر العصور، والثانية تدرسها في حقبة زمنية معينة، ولا تهتم بمختلف التطورات التاريخية التي تصيبها[3]، "فالتزامن يرتبط بما هو متكوّن وليس بما هو في مرحلة تكوُّن، بما هو

(1)- ينظر فرديناند دي سوسور محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر . ص 89-90.

(2)- ينظر المصدر نفسه ، ص 91.

(3)- ينظر تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة ،الدار البيضاء،1974 ، ص 32.

مكتمل وليس بما يكتمل، بما هو بنية وليس بما سيصير بنية" [1]. وهكذا قامت السانكرونية على وجودها في بنيتها ونظامها، عكس الدياكرونية التي اهتمت بالبحث في ماهية الظواهر وتاريخها[2].

إن الدراسات السانكرونية أكثر صعوبة من دراسة التاريخ، فهذه الأخيرة لها علاقة بالخيال والعلاقات فيها تتشكل بين عبارات متعاقبة نذكرها دون عناء، فمن السهل جدا دراسة سلسلة تحولات، عكس الدراسات الآنية التي تهتم بقيم وعلاقات معاصرة[3].

تنتمي الجملة حسب "دي سوسور" إلى الكلام لا إلى اللسان، وقد اعتبرها أفضل نمط للتركيب الذي أسنده إلى اللغة، وأبعده تماما عن الكلام، وقال أنه لا يتميز بحدود واضحة[4].

يتكون التركيب من وحدتين على الأقل والعلامة اللسانية داخله لا تكتسب قيمتها إلا بارتباطها مع باقي العناصر [5]. ضمن علاقات تركيبية ترابطية. حيث تعد "العلاقة التركيبية حضورية تقوم على عبارتين أو أكثر موجودتين في سلسلة

---

(1)- حكمت صباغ الخطيب، في معرفة النص، ص 33.

(2)- ينظر عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسيّة في اللسانيات، ص 260.

(3)- ينظر فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر،ص 123.

(4)- ينظر المصدر نفسه . ص 150-151.

(5)- ينظر المصدر نفسه . ص 149.

موجودة بقوة الفعل ، على نقيض ذلك، فالعلاقة التّرابطية تجمع بين عبارات غيابية في سلسلة موجودة بالقوة"[1].

لعل أهم ثنائية جاء بها فرديناند دي سوسور هي ثنائية "سانكرونية، دياكرونية، التي غيّرت من المفاهيم السائدة آنذاك وحولتها من تاريخية إلى آنية، فأصبحت اللّغة نظاما مستقلا بذاته لا يدرس تاريخيا وإنما آنيا، في حقبة زمنية معينة،هذا المفهوم انتقل إلى مجالات عدة وعلى رأسها الدراسات الأدبية، حيث عمل النقاد البنيويون على دراسة البنية في حد ذاتها، وأصبح النص عندهم كيان لغوي لا علاقة له بالظروف الخارجية المحيطة به، حيث لا تحدد بنيته إلا بدراسة لغته من الداخل.

(1)- فرديناند دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامّة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النّصر. ص 150.

ثانيا ـ المدرسة الرّوسية:

قبل ثورة 1917، بدأت تظهر البوادر الأولى للدراسات الشّكلية، وذلك بواسطة جماعتين، الأولى: حلقة موسكو اللغوية، التي تأسست سنة 1915، بقيادة رومان جاكسبون، والثانية جماعة أوبوجاز، والكلمة اختصار لعبارة باللغة الروسية تعني "جمعية دراسة اللغة الشعرية"، التي تأسست سنة 1916، ومن أبرز أعلامها فيكتور شكلوفسكي، وبوريس ايخنباوم [1]، ولا تضم هذه الجمعية النّقاد فحسب بل ضمت شعراء كذلك[2].

لقد نشأت المدرسة الشّكلية نتيجة لالتقاء أعضاء الجماعتين عبر مجموعات صغيرة لدراسة أهم المشاكل في نظرية الأدب، من طرف نخبة من الشّباب الباحثين لا يتعدى سنّهم العشرين آنذاك، ليصبحوا فيما بعد روادا للفكر النّقدي، نذكر منهم رومان جاكبسون الذي كان متتبّعا للتطورات العلمية التي تنبعث من أوروبا الغربية، وذلك في مجال الدراسات اللّغوية والفلسفية، وقد قام

(1)- ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 23.

(2)- ينظر جان ايفاتاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 19.

وبمساعدة رفاقه، بدراسة لغة الشّعر وسعى لتحديد منهجية لدراستها في حوالي عشرين مقالا، نشرت بصفة جماعية وحملت أحيانا توقيع بعض الأعضاء[1].

يبدو جليا من خلال اسمي "حلقة موسكو اللغوية" و"جمعية دراسة اللغة الشعرية"، أن هناك تأكيد على اللغة، فالأدب عند الجماعتين بنية لغوية، لكن لغته تختلف عن لغة التواصل العادي[2].

ميز مؤرخو الشكلانية الروسية بين ثلاث مراحل وهي:

1- تمتد المرحلة الأولى من 1915 إلى 1920، وهي أهم مرحلة عرفتها الشكلانية حيث ظهرت خلالها حلقة موسكو اللغوية (1915)، وجمعية دراسة اللغة الشعرية (1916)، وأهم شخصياتها: رومان جاكبسون ويوريس ايخنباوم، ويوري تنيانوف، وفكتور شلوفسكي.

2- تمتد المرحلة الثانية من 1920 إلى 1926، وقد تطورت المفاهيم في هذه المرحلة، وانتقل جاكبسون إلى براغ، وتأسست حلقة براغ اللغوية سنة 1926، وأبرز أعلامها: ماكا روفسكي وجاكبسون وتروبتسكوي، واهتموا بدراسة البنية في هذه المرحلة، بعدما كانوا يدرسون الشّكل.

(1)- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 45-46.

(2)- ينظر وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 35.

3- تمتد المرحلة الثالثة من 1926 إلى 1930، وهي مرحلة انهيار الشكلانية[1].

إن المدرسة الشكلية الروسية من أهم روافد الفكر البنيوي، وفي هذا يقول صلاح فضل: "تعد المدرسة الشّكلية الرّوسية الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع سوسور حجرها الأساسي، وإن كنا نضعها في المرتبة الثانية فإننا نتبع بذلك لونا من التسلسل التاريخي من جانب، إذ أن مدرسة جنيف قد تبلورت في العقد الأول من هذا القرن، بينما نشأت المدرسة الشّكلية وازدهرت في العقدين الثاني والثالث، كما نتبع نوعا من التسلسل المنطقي لأننا لسنا بصدد شرح البنائية على إطلاقها، وإنما في تطبيقاتها الأدبية والنقدية على وجه الخصوص" [2].

أثرت الشكلية الرّوسية في الدّراسات الأدبية والنقدية، وساهمت في نشأة نظرية الأدب[3]، فقد جاءت هذه المدرسة بالعديد من الأفكار والآراء، كان لها أثرها الواسع على الدراسات الأدبية، والهدف الرئيسي الذي سعت إليه هو دراسة

---

(1)- ينظر عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش، ط1، 2007، ص 80.

(2)- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 45.

(3)- ينظر تريفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدر البيضاء، ط2 ، 1990، ص 14.

"سمات الأدب" بمنهج موضوعي، تتحقق فيه العلمية، وقد رفضت دراسة الأدب من خلال السيرة الذاتية للكاتب، كما رفضت ربطه بالأحداث الاجتماعية أو المسار التاريخي، فالأدب عندهم له خصوصيته المستقلة [1]." وما كان محوريا بالنسبة للشّكلانية هو حدسها بأن العمل الفني وحدة جمالية خاضعة لقوانينها الخاصة"[2].

لقد كان النّقد الأدبي في روسيا، بحاجة إلى منهج جديد، وإلى مبادئ يستعيرها من حقل آخر كأدوات جديدة للبحث، فوجد في علم اللغة ضالته حيث كان الشعر آنذاك محور الدراسة الأدبية، فاهتم العلماء بدراسة مشاكل لغة الشّعر وأصبحت هذه الأخيرة ميدان عمل مشترك بين علماء اللّغة، والنقاد المهتمين بالشّكل اللغوي للشّعر، وقد أنار هذا التّزاوج بين الفن واللّغة الحقلين معا[3].

يقول فوسيون: "فكرة الفنّان شكل...وميزته أنه يتخيّل، يتذكّر، ويفكّر، ويحس بالأشكال، أو بواسطة الأشكال، ويجب أن تأخذ هذه النظرية مداها في

[1]- ينظر وائل عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص35.

[2]- ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية- الأدب والنظرية البنيوية- ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2008، ص 104.

[3]- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 51- 52.

الاتجاهين، إننا لا نقول بأن الشكل تمثيل، أو رمز للإحساس، بل هو حيوية، لنقل –إذا أردنا– إن الفن لا يكتفي بأن يقدم الشكل رداء للإحساس، بل إنه يوقظ الإحساس بالشكل"[1].

فالشكل يلازم الفنان – حسب فوسيون–، ولا يمكنه الاستغناء عنه، فهو لا يعدّ رداء للإحساس فحسب، وإنما يوقظه، والحركة الفنية التي يخلقها الفنان عبر تفكيره وإحساسه ينتج عنها أشكالا جديدة.

أما "فاليري" فيعرّف الشّكل على أنه "هيكل العمل الفني، الأعمال التي ليس لها هياكل تموت كلها، ولا تبقى سوى تلك التي تملك الهياكل"[2].

يرى فاليري أن العمل الفني عبارة عن شكل، أما المضمون فهو شكل من الدرجة الثانية[3]، والشاعر عنده هو من تنبعث الأفكار من أشكاله، لأن الشّكل مكوّن حقيقي للعمل الفني يأتي بعده المضمون، فموضوع القصيدة مثلا، غريب عنها، أو بالأحرى هو بالنسبة لها كاسم الرجل بالنسبة إلى الرّجل[4].

(1)– جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ص 170–171، عن : Focillon Vie des Formes P.U.F 5 édition Paris 1964, P 73

(2)– نفسه ، ص 185 عـــــن : Mytier Jeans, la poétique de Valery, librairie Armand Colin , Paris 1953, P 81.

(3)– ينظر جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، حتى القرن الثامن الهجري، ص 185.

(4)– المرجع نفسه ، ونفس الصفحة ، عـــن: Mytier Jeans, la poétique de Valery, P 81

لقد قضى الشّكليون على التصوّر التقليدي لثنائية – شكل، مضمون– الذي يعرّف الشّكل على أنه غلاف للمضمون أو إناء يحتويه، فالشكل عندهم اكتسب معنى مختلفا، وأصبح لا يحتاج لما يكمّله [1]. وعليه فقد أثّرت المدرسة الشكلية الروسية على النقد الأدبي في روسيا حيث جمعت آنذاك بين جماعتين وهما: حلقة موسكو واللغوية، وجمعية دراسة اللغة الشعرية. وقد اجتمع علماء المدرسة الشّكلية للبحث عن طريقة علميّة موضوعيّة لدراسة الأدب الذي اعتبروه مستقلا بذاته عن كل الظروف الخارجية بما فيها سيرة المؤلف والظروف الاجتماعية والتاريخية.

(1)– ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 57.

1- مبادئها:

لقد سعى الشّكلانيون الرّوس لوضع حدّ للوضعية السّابقة حيث كان الأدب، أرضا لا مالك لها، حسب فيسيلوفسكي، وقد كان مبدأ النوعية هو المبدأ المنظّم للمنهج الشّكلي، فالشّكلية لم تعترض على المناهج الأخرى في حد ذاتها، وإنما عن الخلط فيها بين مختلف العلوم والقضايا العلمية [1]. "وأوّل معركة خاضتها جماعة "الأبوجاز" كانت ضد الرّمزيين لتحرير الكلمة الشّعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينيّة المتصوّفة التي أثقلها بها هؤلاء الرّمزيون وكان من الضّروري التخلّص من جملة آرائهم في الرمز للوصول إلى عملية تطهير، ولعلّ أهم عناصر هذه المعركة قد تمثلت في رفض المبادئ الجمالية الذاتية التي روّج لها كُتّاب النّظرية الرّمزية، وفرض موقف علمي موضوعي متحرر من المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية..." [2].

إن منطلق الشكلية الرّوسية هو : أنّ الأدب نفسه موضوع علم الأدب، فالناقد عليه أن يتعامل مع النص، لا مع ظروفه الخارجية، التي أدت إلى إنتاجه، وقد رفض الشكلانيون الروس كل ما هو خارجي عن مجال الدراسة

(1)- ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 35.
(2)- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 55.

الأدبية، واعتبروه عائقا مثل علم النفس والاجتماع، والتاريخ الثقافي، كما حددوا مهمة النّاقد بالبحث عن الملامح المميّزة للأدب، ورفضوا النظريات النفسية التي تهتم بالشّاعر لا بالشّعر، وترجع الخلق الأدبي إلى الموهبة، وعليه فقد رفضت الشكلية تفسيرات الخيال والعبقرية، وكل ما له علاقة بنفسية المؤلّف أو المتلقي[1]. وبالتالي نادى الشكلانيون الرّوس باستقلال الأعمال الأدبية، "ولدعم هذا المبدأ الخاص باستقلال الأعمال الأدبيّة، كان من الضّروري مواجهته بمجموعة من الوقائع المعاصرة الأخرى، فاختار الشّكليون أقرب الأنظمة التي تشبه الأدب، وإن كانت تختلف عنه في الوظيفة، وهي النظام اللّغوي، على أساس أن مادة الأدب تتمثل أولا في اللغة، على أن هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الأدب والحياة"[2].

وقد أخذ الحديث عن الخصائص اللّغوية للشعر موضع الصدارة، لأن علماء اللغة وجدوا في لغة الشعر أحسن مادة تطبق عليها دراساتهم، وذلك لأن القوانين البنيوية تتماشى مع لغة الشعر[3].

---

(1)– ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 59–60.

(2)– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 61.

(3)– ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 25.

يرى الشّكلانيون الرّوس أن الأدب هو استخدام خاص للّغة، يتميّز بكونه منحرف عن اللغة العملية، فهذه الأخيرة وظيفتها تواصلية، أما اللغة الأدبية فوظيفتها ليست عملية[1]، و"ما يميز الأدب عن اللغة العملية، هو أنه حصيلة عملية، بناء يقوم به الأديب، وقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة، فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه" [2]، واللغة الشعرية عند الشكليين الرّوس، ليست لغة صور وخيال فحسب، كما أن الإيقاع الشعري وموسيقى الشعر لا تعد من العناصر الخارجية، وهذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، وإنما تحمل معنى في ذاتها[3].

فالشعر لا يعد زخرفا خارجيا مبني على الوزن والقافية وإنما هو كل متكامل يتكون من مجموعة من العناصر والقيم والقوانين التي تنتظم داخله لتتكون بنيته، وهو يختلف عن النثر، على أن الإيقاع هو الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغته، والعامل البنيوي المسيطر على بقية

---

(1)- ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص 25–26.

(2)- نفسه ، ص 26.

(3)- ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص 38.

العوامل الأخرى، فهو يؤثر على جميع مستويات الشعر الصوتية والصرفية والدلالية.

وإن كان الشكلانيون الرّوس لا ينكرون وجود الإيقاع في النّثر إلا أنهم رأوه بمثابة خاصيّة مميّزة في الشّعر لا في النّثر، فهو يمثل العنصر المحوري المسيطر في البيت الشعري واختفاؤه يؤدي إلى اختفاء خاصيّة الشعر[1].

وللكلمة قيمتها الدلالية في الشعر، وذلك حسب موقعها في البنية وعلاقتها مع الوحدات الشعرية المرتبطة بها بروابط أقوى من روابط النص العادي[2]،" فالكلمة الشعرية يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه أو تفجير لشحنة عاطفية، وبهذا فإن الكلمات بتركيبها، ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي معا، تكتسب ثقلا وقيمة في الشعر"[3].

ولغة الشعر عندهم: "نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنيّة اللّغوية قيمة مستقلة"[4]، كما أن الأدب والشعر لا يمكن تعريفهما انطلاقا من محتواهما، لأنهما عبارة عن أشكال متحوّلة بتحوّل الزّمان،

(1)- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 70-71.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 77 .

(3)- نفسه ، ص 78.

(4)- نفسه ، ص 79.

حيث تتغير المواضيع الأدبية والشعرية من شخص لآخر ومن زمان لآخر، وعليه فهما لا يتحددان إلا بمقارنتهما بما ليس أدبا ولا شعرا وذلك لاكتشاف مميزات اللغة الشعرية والأدبية[1].

يعرف الشكليون الروس النصّ الأدبي على أنه صياغة لغوية، تتولّد من تلاحم الألفاظ لتكوّن نظاما لغويا واحدا، وبهذا يكون النص مقطوع الصّلة بمؤلفه وبلغته الأصلية، فهو بمثابة عمل مجرد ليس له مضمون تاريخي أو اجتماعي[2].

"وإهمال المضمون الذي يقدّمه الأدب، والعمل الأدبي هو نقطة جوهرية في فكر الشكليين، نظرا لكون الاهتمام بما يقدمه العمل الأدبي من مضمون، يغرى دائما بالانزلاق إلى علم النفس، وعلم الاجتماع والنواحي الفلسفية المختلفة، بينما التفكير في المضمون على أنه مجرد ذريعة إنشاء العمل الأدبي، ومجرد فرصة مناسبة لممارسة نوع خاص من التدريب الشكلي، يتواءم تماما مع ما يريده الشكليون من دراسة لهذه النواحي دراسة علمية دقيقة"[3].

(1)- ينظر: عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 81.

(2)- ينظر عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، الجزء1، دار المعرفة الجامعية، ص 152.

(3)- وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 39-40.

وعليه فقد اهتم الشكلانيون الرّوس بالشكل دون المضمون، "واعتبروه وحدة دينامية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي" [1]. كما أن النص عندهم لا علاقة له بمؤلفه، وقضايا عصره ومجتمعه [2]، والأدب عندهم مستقل بذاته عن كل ما هو خارجي من ظروف نفسية واجتماعية وإسقاطات ذاتية[3]، ذلك لأن موضوع الأدب ليس الأدب المجسد في نصوص، وإنما الأدبية[4]، "ثم إن الأفكار والمعاني لا أهمية لهما في الأدب والشعر، لأنهما ليسا محددين لطبيعتهما، فالذي يحدّدهما هو الشكل اللغوي الذي يتجسد في النص الأدبي، والذي يحمل حقيقة الأدب"[5].

وبما أن الأدب لغة فإنه يشترك مع اللغة العادية في هذه الخاصية، وقد احتل التمييز بين اللغتين أهمية خاصة، وهذا ما فتح بابا بين الشكلانية واللسانيات باعتبارهما يهتمان بدراسة اللغة، [6]، حيث يقول إيخنباوم "إن

[1]- عالم الفكر: التحولات على الفكر الفلسفي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، العدد الرابع، 30 أبريل 2002، ص 45.

[2]- ينظر: عثمان موافى ، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص 153.

[3]- ينظر: عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 81.

[4]- ينظر: المرجع نفسه ، ونفس الصفحة .

[5]- المرجع نفسه ، ص 82.

[6]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 81.

الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللّسانيات التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة"[1].

فالأدب من منظور الشّكلية لغة مستخدمة بطريقة خاصة، فهو يعمل على تحويل وتكثيف لغة التواصل حيث تنحرف اللغة العادية عن مسارها الحقيقي[2].

فالصور والمعاني التي تستخدم في الشعر والأدب، موجودة في الواقع لكننا ألفناها حتى أصبحنا غير قادرين على إدراكها، وما يقوم به الشعراء هو إعادة بناء وتنظيم لهذه الصّور والمعاني في بنى مختلفة غير مألوفة، حيث تنحرف لغتهم عن اللّغة العادية، فالشعراء لم يبتكروا صورا جديدة، وإنما أعادوا ترتيبها وتنظيمها في نمط جديد[3].

لم ينكر الشّكلانيون الرّوس المضمون، ولا الجانب التّاريخي أو الإجتماعي أو النّفسي أو... للأدب وإنما عملوا على تحديد المهام، فوظيفة الناقد – عندهم – تتجلى في تحديد الأدبية، ولا علاقة له بما هو تاريخي أو

(1)– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 36.

(2)– ينظر: وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر، دط، 2008 ص 39.

(3)– تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 1991م، ص 13–14.

اجتماعي أو نفسي للأدب، وقد اهتم الشكلانيون بدراسة الصوت والإيقاع وكل ما له علاقة بالشكل، وأهملوا الدلالة.

ثالثا ـ المدرسة التشيكوسلوفاكية:

في السّادس من أكتوبر عام 1926، تأسست حلقة براغ اللّغوية وقد أسسها "فيلام ماثزيوس": [1]، رئيس حلقة بحث اللغة الإنجليزية بجامعة تشارلز، وذلك بمساعدة كل من :"رومان جاكبسون" [2]، وهافرنيك وترنكا، وروبكا فقد اجتمع هؤلاء الخمسة لمناقشة محاضرة ألقاها الألماني "بيكر"، فتولدت الفكرة، وترأس ماثزيوس المجموعة ونظمها ونظَّر لها وسرعان ما اتّسعت المجموعة وزاد عددها[3]، فبعد عشر سنوات من ظهور أفكار دي سوسر منشورة في كتابه "محاضرات في الألسنية العامة" نشأت مدرسة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا[4]، ويذكر " بيتر شتينر" أن تسمية "حلقة براغ اللغوية" جاءت من تسمية "حلقة موسكو اللغوية"، ذلك لأنها تضم عضوين من أبرز أعضاء

(1)- من أبرز العلماء في اللسانيات، وفي اللغة والأدب الإنجليزي، أسس نادي براغ اللساني، شغل منصب أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كارولين الأمريكية، وفي سنة 1911 نادي ماثيزيوس لأول مرة بمنهج جديد غير تاريخي لدراسة اللغة: ينظر أحمد مومن: اللسانيات: النشأة والتطور، ص 139.

(2)- هو عالم روسي ولد بموسكو سنة 1896م، تخصص في اللسانيات المقارنة والفيلولوجيا السلافية، أسس مع بعض الباحثين " نادي موسكو اللّساني"، الذي عقد أول جلسة له سنة 1915م، وبعد نزاع فكري دار بينه وبين بعض أعضاء المدرسة الشكلانية، غادر جاكبسون روسيا سنة 1920، واستقر في تشيكوسلوفاكيا ليدرس بجامعة برنو، وقد كان واحدا من مؤسسي حلقة براغ اللسانية، شغل منصب نائب رئيس نادي براغ عام 1938م، ثم رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، سنة 1941، وقد كان له فضل كبير في تأسيس نادي نيويورك اللساني.
ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ص 145-146.

(3)- ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي- ننقد السرديات نموذجا- ص 41.

(4)- ينظر عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيا ت الحديثة- نظم التحكم وقواعد البيانات، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2002، ص 235.

حلقة موسكو وهما: جاكبسون وبوجاترف، وقد ألقى العديد من الشكلانيين محاضرات في براغ[1].

"التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة الذي صبّ سوسور زيته، ونسجت الشّكلية خيوطه، وأخذوا يتحدثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة، فيقول أحد منظريهم: يمكن تحديد البنيوية على أساس أنها التيار اللغوي الذي يعتني بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتم تصورها على أنها كلّ شامل تنظّمه مستويات محدّدة[2].

تعدّ مدرسة براغ من أول المدارس التّي تجلّب فيها أفكار دي سوسور، وهي مرتبطة بالتيارات اللسانية الغربية والروسية [3]، وبعض أعضائها من المدرسة الشكلانية الروسية، حيث ضمت عددا من الباحثين التشيكيين، وباحثين من ألمانيا، ولسانيين من روسيا[4].

رغم العلاقة الوطيدة بين "حلقة براغ" و"المدرسة الشّكلية الروسية" يعلّق "تيري إيجلتون" قائلا: "إن مدرسة براغ للغويات – جاكبسون، ويان

[1]– ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 41–42.

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 110.

[3]– ينظر: رومان جاكبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002، ص 14.

[4]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 13.

موكاروفسكي وفيليكس فوديتشكا، وغيرهم- تمثل نوعا من الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة. فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشّكليين، لكنّهم نظّموها نسقيا على نحو أكثر رسوخا في إطار لغويات دي سوسور، أصبح من الواجب النّظر إلى القصائد باعتبارها بنيات وظيفية، تكون فيها الدلالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات، ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها، وليس كانعكاسات لواقع خارجي: لقد ساعد تأكيد "دي سوسور" على العلاقة التعسفية بين العلامة والمرجع، بين الكلمة والشيء على فصل النص عن الوسط المحيط به، وجعله موضوعا مستقلا"[(1)].

لقد فرق سوسور بين الآنية والزمانية، ووضع حواجز بينها، وهذا ما رفضته حلقة براغ [(2)]، فهي تجعل للدراسة الآنية الأهمية الأولى إلا أنها لا تستبعد تاريخ اللغة من الدراسات اللسانية[(3)].

"لقد أشار دي سوسور إلى الفرق بين الآني والزّماني، بل وحدّده أيضا، ولكن مدرسة براغ قدّمت الدليل العلمي والعملي على صحة هذه التفرقة ومنهجيتها فثبّتت من أركانها، فالدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تكون

(1)- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب: ترجمة أحمد حسان، ص 124.
(2)- ينظر: جان ايق تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 45-46.
(3)- ينظر: عالم الفكر: المجلد السادس والعشرون- العدد الثاني- ص 223.

تابعة للدراسة الوصفية للنظام اللغوي المحدد بفترة زمنية معينة. فمعرفة النظام اللغوي يجب أن تسبق معرفة التغيرات التي طرأت عليه. وليس المقصود من ذلك إدانة الدراسة التاريخية للغة، بل إدانة النظرة الجزئية في هذه الدراسة بعزلها للبنية اللغوية ودراستها مقطوعة الصلة بغيرها، فالتغير الذي يطرأ على هذا العنصر أو ذاك من عناصر اللغة يظهر أولا من طبيعة هذا العنصر وطبيعة العناصر الأخرى المصاحبة له والمكونة له، ثم علاقته بالعناصر الأخرى في فترة زمنية، وهذا لا يحدث إلا إذا سبقت الدراسة الوصفية الدراسة التاريخية"[1].

لقد منحت مدرسة براغ الأولوية للآنية لما لها من علاقة مع طبيعة اللغة البشرية، دون استبعاد الدراسة التاريخية، وقد تولد مفهوم الوظيفية عن النظرية البنيوية التي جاءت كرد فعل عن اللسانيات التاريخية، وتولد هذا المفهوم ضمن حركة براغ التي استمدت مبادئها الأولى من آراء دي سوسور اللغوية حيث ازدهرت الدراسات ضمن هذه الحلقة، وبلغت ذروتها في الثلاثينات، وهي ترى أن اللغة نظاما وظيفيا، وظيفتها الأولى والجوهرية هي التواصل، وقد عمل

(1)– حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي – دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 113–114.

علماؤها على البحث عن منهج جديد غير تاريخي، وأعطوا أهمية كبيرة للفونيم الذي اعتبروه أصغر وحدة لغوية.

1- الفونيم:

تأخذ الدراسات صورة تحليلية دقيقة واضحة بزعامة ثلاثة مهاجرين روس وهم: "جاكبسون"، و"ماتيزيوس"، و"تروبتسكوي" [(1)]، حيث اجتهدوا في ميادين عدة نذكر منها: الفلسفة والاجتماع والأدب والنقد و...، وقد وضع "تروبتسكوي" مصطلح الفونيم، وميّز بين علمين وهما: علم الأصوات، وعلم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) [(2)].

لقد عمل "تروبتسكوي" على تنظيم الفونيمات بطريقة متناسقة فهو يعد – وبمساعدة جاكبسون– مؤسسا للفونولوجيا التي تعتبر علما من علوم اللغة، فالفونولوجيا هي علم الفونيمات، وهي تقابل علم الأصوات، الذي يهتم بدراسة

---

(1)– هو من أبرز علماء مدرسة براغ، من عائلة روسية عريقة، من طبقة النبلاء، شجعه والده الذي كان أستاذا، ثم عميدا بجامعة موسكو، نشر أول مقالين له وهو في سن الخامسة عشر، التحق بجامعة موسكو سنة 1908م، ليتابع دراسته في اللسانيات الهندو أوروبية، وعين أستاذا بنفس الجامعة سنة 1916، قضى الفترة ما بين 1920 و 1922 في صوفيا أين قام بنشر كتاب قيم عن نظرية الحضارات باللغة الروسية، ثم انتقل إلى فيينا ، وهنا أصبح عضوا بارزا في نادي براغ اللساني، الذي كان يترأسه ماثيزيوس، ومكث تروبتسكوي في فيينا حتى مات سنة 1938م.

ينظر : أحمد مومن ،اللّسانيات : النّشأة والتطوّر ، ص 141 ،142 .

(2)– ينظر: ذهبيّة حمو الحاج– لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، دت، ص 57.

الصوت، وهذا الأخير يدرس من حيث نطقه وسماعه، ومن جهة وظيفية، فالجانب الأول والثاني يدرسهما علم الأصوات، أما الجانب الثالث فيدرس وظيفة الصوت داخل النظام اللغوي، والوظيفة تتحدد من خلال بناء مركبات صوتية، وبتفريق تلك المركبات، وذلك بالنظر إلى معناها [1]، فقد اعتبر تروبتسكوي الفونيم "أصغر وحدة أفقية في النظام اللغوي تستخدم للتفريق الدلالي"[2].

أمّا أندري مارتيني [3]، فيقول "المونيمات، هذا التعبير الصوتي ينبني بدوره على وحدات تمييزية، ومتتابعة هي الفونيمات، وعدد الفونيمات محدود في كل لسان، وهي تختلف أيضا من حيث النّوع والعلاقات المتبادلة فيما بينها من لسان إلى آخر"[4].

---

(1)– ينظر: بريجيته بارتشت: مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشومسكي: ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004م، ص 130.

(2)– نفسه ، ص 133.

(3)– ولد أندري مارتينيه سنة 1908 بفرنسا، وهو من ألمع علماء الألسنية المعاصرين، ورائد المدرسة الألسنية الوظيفية، ومنذ عام 1938، وإلى غاية سنة 1995، درس مارتينيه الألسنية العامة في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس، وفي السوربون، وقد مارس التعليم الجامعي في كل من أكسفورد وبرنستون وطوكيو، من 1932 إلى 1938 كانت له اتصالات مكثفة مع علماء نادي براغ اللساني وبخاصة مع تروبتسكوي، كما شارك في أعمال هذا النادي التي كانت تنشر بانتظام.
–أندري مارتيني: وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة ناذر سراج، ص 302.

(4)– أنديري مارتينيه: وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة ناذر سراج، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ص 35.

الفونيمات عند أندري مارتيني، وحدات تمييزية، عددها محدود في كل لسان، وهي تختلف من حيث النوع، وطبيعة العلاقات المتبادلة فيما بينها من لسان لآخر، كما أنها بمثابة وحدات صغرى يتكون منها المونيم.

أما جاكبسون فيعرّف الفونيم بقوله: "الفونيم هو وحده علامة للتّمييز، صافية وفارغة المحتوى الوحيد اللغوي، أو بعبارة أشمل: المحتوى الوحيد السيميائي للفونيم هو اختلافه أو عدم تشابهه مع بقية الفونيمات في النّظام المعني، فالفونيم لا يعني الشّيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه، هذه هي قيمته الوحيدة"[1].

يختلف الفونيم – حسب جاكبسون– عن كل الوحدات الألسنية الأخرى، فهو لا دلالة له إلا باختلافه عن باقي الفونيمات، ودي سوسور – حسب جاكبسون– قد أدرك هذا الأمر، ولكنه بالغ في تعميم هذه الخاصية وطبّقها على عناصر لغوية أخرى، كالكلمات مثلا، وهو يعتقد أنه لا يتحدد معناها إلا باختلافها وتقابلها مع غيرها من العلامات اللسانية.

(1)– جورت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 191 نقلا عن:
Roman Jakobson : Six leçons sur le son et le sens, les éditions de minuit, Paris 1976, P 78.

يرى جاكبسون أنّ دي سوسور قد أخطأ في تعميمه لهذه الخاصية، ففي التقابل الذي بين كلمة Nacht (ليلة)، وكلمة Nachte (ليالي)، مثلا، في اللغة الألمانية، لا تفقد الكلمتين المعنى إذا ما أخذنا بصورة منعزلة، حيث تدل كلمة Nachte بالنسبة لجميع الناطقين باللغة الألمانية على جمع محدد، ويرى جاكبسون أنه يمكن الترجمة مباشرة إلى الإنجليزية حيث تدل Night على ليلة واحدة، وتدل Noghts على مجموعة من الليالي، ومن الصحيح – حسبه– قولنا أن التباين بين (a) و(ä) هو تقابل محض بين وحدتين لا تتحدد دلالتهما إلا بتقابلهما[1].

والفونيم عنده يختلف عن بقية القيم اللسانية فهو لا يحمل دلالة خاصة عكس الكلمة التي تعتبر وحدة ذات دلالة، أما قيمته اللسانية فتتجلى في قدرته على التمييز بين الكلمات [2]، و هو "وحدة صوتية قابلة للتّمييز تحدث اختلافا مدركا بين كلمة وأخرى، ولكنه لا يكون مقترنا بفكرة. أما الكلمة ككل، من جهة أخرى، فهي نموذج صوتي مؤلف من هذه الوحدات المميزة، وتكون مقترنة

(1)– ينظر: بؤس البنيوية – الأدب والنظرية البنيوية–، ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب، ص 116.
(2)– ينظر: جورت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 190.

بفكرة...فالكلمة هي التي تتناسب مع التعريف الأصلي للدالول [1]، أما الفونيم فلا، بل إن من غير الممكن أن نطلق كلمة دال على الفونيم بحد ذاته، لأنه لا يدل على شيء"[2].

تتكون الفونيمات عند جاكبسون من وحدات أصغر سمّاها "السّمات المميّزة"، والفرق بينها لا يكون بين وحدة لا تقبل التحليل وأخرى مثلها، فلو لاحظنا الفونيمين الانجليزيين S/Z مثلا نجد أنهما يختلفان في سمة وحيدة، وهي أن (Z) مجهورا و(S) مهموسا، كما يتميز p/B بنفس الاختلاف، وكذلك F/V (ويمكن إدراك هذا التباين بلفظ كل زوج، وبوضع الأصبع على الحنجرة أو على تفاحة آدام). يرى جاكبسون أنّه من الممكن عزل كل السّمات المميّزة التي تميز فونيما عن الآخر، ووصفها من حيث خصائصها النطقية والسمعية، فإحدى السمات النطقية المميزة هي إغلاق أحد طرفي جهاز التصويت، من الأمام أو الخلف، مثلما يحدث في p و b وk و g وليس في الوسط مثلما

(1)– الدالول هو اقتران الدال بالمدلول أي دليل لساني.

– ينظر: بؤس البنيوية: ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب، ص 117.

(2)– بؤس البنيوية: ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب، ص 117.

يحدث مع d و t أما سمعيا فيحدث رنين منخفض وهذه الوحدات والمتمثلة في السّمات المميّزة بين الفونيمات هي أصغر الوحدات المكونة لكل لغات العالم[1].

يقول ليونارد جاكسون: "ونحن حين نلفظ فونيما، فإن ما نقوم به في الحقيقة هو جمع عدد من السّمات النطقية المميّزة، وإصدار صوت يجمع عددا من السّمات السّمعية المميّزة، ولذلك فإن الفونيم هو حزمة من السّمات المميّزة، والسّمة المميّزة هي أصغر وحدة في اللّغة، وبذلك لا يعود صحيحا أنّنا لا نستطيع قول أكثر من شيء واحد في وقت واحد، فالحقيقة أننا نستطيع أن نلفظ سمات مميّزة عديدة في الوقت ذاته، بل نحن مضطرّون لفعل ذلك، لأن من غير الممكن التلفظ بهذه السّمات منفصلة، واللغة ليست شيئا بسيطا خطيا، فإغلاق الشّفتين، وإطلاق الصوت وتركه يخرج منفجرا هي جميعا جزء من عملية إصدار فونيم واحد هو الفونيم b"[2].

إن هذه النّظرية – نظرية السّمات المميّزة –، تمثّل تقدّما كبيرا بالنسبة للألسني، عند ليونارد جاكسون، حيث نجده يتساءل، هل يمثل هذا الكشف فارقا بالنسبة للتقليد البنيوي العام؟ وهو يجيب: بأنه ينبغي ذلك، لأن نظرية الفونيم –

---

[1]- ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، ص 114–115.

[2]- نفسه ، ص 115.

حسبه –شيء مثالي حيث لا تكون الفونيمات فيها مميّزة إلا بتقابلها مع بعضها البعض، ولا تمارس وظيفتها لغويا إلا بواسطة هذا التقابل، وعلى هذا الأساس يراها "جاكسون" نظرية مجرّدة تماما عن كل ما له علاقة بالعالم المادي، أما نظرية السّمات المميزة فهو يراها ملموسة إلى حد بعيد ترتبط الفونيمات فيها بسمات مميزة في جهاز التصويت[1].

أما علماء حركة براغ فيعتبرون الفونيم وحدة فونولوجية معقّدة ناتجة عن أصوات الكلام، فكل فونيم حسبهم يتميز بعدد من الصفات، وهذه الأخيرة منحته كيانا لغويا[2].

إن ما ميّز مدرسة براغ دراستها للغة دراسة وظيفية، وقد أخذت نظرية الفونيم جانبا كبيرا من اهتماماتها، ورغم انطلاقها من أفكار "دي سوسور" إلا أنها انفردت بنظرتها الوظيفيّة للغة، فعلماؤها لم يكتفوا بدراسة الصوت بمعزل عن السياق، أي دراسة صفاته ومخارجه و...وإنما بحثوا في مختلف العلاقات الرابطة بين الأصوات في البنية اللغوية، ودرسوا الصوت داخل البنية، أو داخل النظام اللغوي، الذي يكتسب فيه الصوت وظيفة، وبالتالي درسوا الفونيم الذي

(1)– ينظر : ليونارد جاكسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثائر ديب ، ص 115.

(2)– ينظر: شرف الدين الراجحي وسامي عيّاد حنا، مبادئ علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص 51.

يعتبر صوتا له وظيفة، واهتموا بدراسته حتى سميت هذه المدرسة بالمدرسة الفونيمية وأشهر من بحث فيه نجد تروتبسكو ي الذي اعتبره مفهوما وظيفيا، لا يتحدد إلا بغيره من الفونيمات.

2- نظرتها للأدب:

إن الواقع اللّغوي عند علماء حلقة براغ عبارة عن نظام سيميولوجي رمزي، حيث حللوا عملية الكلام قبل وصولها إلى مرحلة التّعبير الواقعي، وذلك بتتبع مختلف مراحلها. كما ميّزوا بين مرحلتين رغم تلازمهما في عملية الكلام، تظهر المرحلة الأولى من خلال العناصر الذهنية المجردة التي تلفت انتباه المتكلم، فيعبّر عنها بكلمات من اللغة المستخدمة، أما المرحلة الثانية فتتجلّى من خلال العلاقة المتبادلة بين الرمز اللغوي، والعناصر المختارة لتشكيل كيان لغوي وهو الجملة، ويمكن في بعض الحالات أن تقوم الكلمة بدور الجملة[1].

لقد اهتم علماء حلقة براغ بدراسة لغة الشعر، وأقاموا علاقة ضدية بين الوظيفتين: البلاغية والإبلاغية، فالوظيفة الأولى خاصة بلغة الأدب، أما الوظيفة الثانية فمرتبطة باللغة العادية[2].

(1)- ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 111.

(2)- ينظر: عز الدين الذهبي: الأسلوب بين اللغة والنص، المطبعة الوطنية، مراكش، ط1، 2005، ص 37.

كما درسوا الأدب بالاستناد إلى أربعة عناصر أساسية وهي:

1/- دراسة الأدب بنيويا، حيث كانت النزعة البنيوية آنذاك فكرا علميا حديثا.

2/- دراسة الأسس الشعرية للأعمال الأدبية ، بغرض توضيح إشكالاتها، والتعليق عليها بلغة شارحة، وبطريقة وصفية.

3/- دراسة مختلف أنواع الشعرية ووصفها بطريقة واضحة.

4/- التمييز بين القارئ العادي، والقارئ الدارس للنصوص الأدبية، حيث اهتم علماء حلقة براغ بهذا القارئ غير العادي، المميّز، هذا القارئ الذي يملك من الخبرة ما يساعده على إدراك مميزات الأعمال الأدبية، التي لا يستطيع الفرد العادي إدراكها بدقة[1].

(1)- ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 43-44

يرى "كريسو" أن المبدع يكتب ويبدع لكسب القارئ، وضمان فعالية قصوى للرسالة، وذلك بتعامله مع المادة التي يوفرها نظام اللغة، وبوعيه بهذا النظام، وبمراعاته لمتلقي الإبداع[1].

يقول "جان كوهن": "إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجّهه المؤلف إلى القارئ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجّه إليه.

إن الشعر عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين، الانزياح ونفيه تكسير البنية، وإعادة البناء، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ" [2]. إن لغة الشعر – عند علماء حلقة براغ– بنية وظيفية، لا تفهم عناصرها إلا داخل نظامها المتكامل، ولا يمكن تحديد وظائفها إلا داخله [3]. كما أن الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستوياتها – الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية...– هي رسم شبكة تواز متداخلة ومتفاعلة لأبنيتها المختلفة، وتعد القيم الصّوتية نقطة انطلاق

---

(1)– ينظر: عز الدين الذهبي: الأسلوب بين اللغة والنص،، ص 43 نقلا عن:
M. Gressot : Le style et ses techniques. P4F, Paris, 1980, P 9-10.

(2)– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 173.

(3)– ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121.

لدراسة البنية الشعرية، فتأثير القافية مثلا لا يقف عند حد النظام الموسيقي وإنما له علاقة مباشرة بمختلف المستويات الصرفية والنحوية والأسلوبية و... [1].

لقد بدل علماء حلقة براغ جهدا كبيرا في دراسة اللغة الشعرية وكانت لهم عدة آراء في هذا المجال نذكر منهما:

* تؤدي الوسائل التعبيريّة للنظام اللّغوي وظيفتها تواصليا، ومهمة اللّساني دراسة الوظيفة الحقيقية للغة.

* للغة مستويان، أحدهما عاطفي والآخر ذهني، وعلى اللساني دراسة العلاقة بينهما لغويا.

* للمنهج الآني الأولوية على التاريخي، لتفاعله مع طبيعة اللغة[2].

يشير "لوري لوتمان" إلى أن الإعلام الفني يختلف عن الإعلام العادي، وإذا تشابهت مجموعة الأفكار التي يحتوي عليها الخطاب الشعري مع مجموعة الأفكار التي يحتوي عليها الخطاب العادي، فإن الخطاب الشعري يفقد شرعيته، لكن الأمر ليس كذلك، فعندما ننقل قصيدة للّغة العادية، ندمّر بنيتها، ويستحيل

(1)- ينظر: صلاح فضل ،نظرية البنائية في النّقد الأدبي ، ص 119-120.

(2)- ينظر: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 22.

علينا نقل أفكارها كما هي عليه في النص الأصلي لها، فالبنية الفنيّة المركّبة، انطلاقا من مواد اللّغة تتضمّن مفاهيم يستحيل أن تنقل خارج بنيتها الأصلية[1].

ولا نتوصّل لفهم هذه البنية إلا بالتلقّي الصّحيح لها، يقول عبد المنعم تليمة: "التوصّل إلى موقف الفنّان ، إنما يكون بالتلقّي الصّحيح للتّشكيل، لأن حقائق الواقع الموضوعية، وحقائق الفنّان النّفسية والرّوحية، لا تنعكس في العمل الفني إلا مُشكَّلة. إنّ هذه الحقائق لا تبدو – في العمل الفنّي – في صورتها، وإنَّما تبدو في تصويرها، تبدو الحقيقة النّفسية، والفكريّة، والاجتماعيّة، في العمل الفنّي في تشكيل جمالي يوازيها. "[2].

لقد راجع علماء حلقة براغ أهم المبادئ في النظرية الشكلية، وعملوا على تعديلها وإنضاجها، فبدلا من حصر العمل الأدبي في بنيته اللغوية، وعدم الاعتراف بكل ما هو خارج "أدبية الأدب"، نادى جاكبسون ودعا وفق اتجاه منهجي جديد إلى استقلالية الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب، وقد وفق في صياغته الجديدة هذه التي نادى فيها بالاستقلالية لا الانعزالية [3]، ومعناها

---

(1)– ينظر: عز الدين الذهبي: الأسلوب بين اللغة والنص، ص42 نقلا عن:
Louri Potman : la structure du texte artistique, Gallimard, Paris, 1973, P 38.

(2)–عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1980، ص 81.

(3)– ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 122–123

"أن الأدب يعد نوعا متميّزا من الجهد الإنساني لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة الأدب، ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيّتة الإستراتيجية التي توجّه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعدّدة الأبعاد مندمجة في وحدة الشّيء الجماليّة"[1].

إن العمل الأدبي عند علماء حلقة براغ، بنية وظيفية، ومجموعة عناصر لا تفهم ولا تتحدّد إلا بمجموعة العلاقات الداخلية التي تعمل على ربطها ببعضها البعض، كما يمكن لنفس هذه العناصر أن تؤدي وظيفة مغايرة تماما في بنية أخرى، وقد اهتم علماء هذه المدرسة بدراسة الوظيفة الحقيقية للغة وهي: الاتصال.

(1)- صلاح فضل ، نظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 123.

3- نظرية وظائف اللغة:

لقد جاء "كارل بوهلر" بنموذج أثار انتباه علماء حركة براغ، حيث ضمّنه ثلاثة عوامل أساسية يقوم عليها الخطاب وهي: المرسل، والمستقبل والموضوع، والموضوع هو الحقيقة التي يتحدث عنها كل من المرسل والمستقبل، وعن هذه العوامل تتولد ثلاث وظائف لغوية وهي: الوظيفة التعبيرية وتتعلق بالمرسل، والوظيفة التأثّرية وتتعلّق بالمرسل إليه، والوظيفة الإحاليّة وهي خاصّة بموضوع الخطاب، حيث توجد هذه الوظائف في كل العمليات الخطابية، إلا أن واحدة منها تكون مهيمنة على الخطاب.

لقد تقبّل علماء حلقة براغ "نظرية بوهلر"، حيث تطوّرت بشكل تدريجي وذلك للوقوف على عناصر التواصل الأدبي الذي لم يتحدث عنه "بوهلر"، وأول إضافة لهذا النموذج قام بها "موكاروفسكي" الذي تحدّث عن عنصر رابع في العملية الخطابية أغفله "بوهلر"، وهو اللّغة، أو بالأحرى العلامة اللّغوية، ومع هذا العنصر تظهر الوظيفة الجمالية[1].

---

(1)- ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 44-45.

أما الإضافة الثانية لنموذج "بوهلر" فقام بها جاكبسون، وهو ما عُرف باسم : " نموذج التّواصل اللّغوي". وهذا النّموذج يتكوّن من ست عناصر وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة ، والسياق ، والشفرة، وقناة الاتّصال[1]. يرسل المرسل ـ حسب جاكبسون ـ رسالة إلى المرسل إليه بواسطة قناة، وباستعمال شفرات تحيل على سياق أو مرجع، أما بالنّسبة للوظائف المتعلّقة بهذه العناصر فتكون مجتمعة، إلا أنّه قد تهيمن وظيفة على بقية الوظائف. قد تتركز الرسالة حول المرسل فتكون الوظيفة تعبيرية، أو حول المرسل إليه فتكون الوظيفة إفهامية، أو حول السّياق فتكون الوظيفة مرجعية، أو حول الشّفرة فتكون الوظيفة شارحة للغة، أو حول القناة فتكون الوظيفة تأكيدية، أما الرّسالة فتولّد الوظيفة الشّعرية، ويبيّن جاكبسون أن هذه الوظيفة لا تقتصر على الشعر، وهي ليست الوحيدة فيه وإنما المهيمنة عليه[2].

تحدَّث جاكبسون عن ستة وظائف للغة، وهي متولدة عن ست عناصر نذكرها فيما يلي:

---

(1)− ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 45.

(2)− Roman Jakbson : Essai de Linguistique générale, P 210

* الوظيفة التّعبيرية: تربط بين المرسل والرّسالة، وعند ايصال الرّسالة يجب أن تتناسب أفكارنا مع المرجع، وهنا تظهر الوظيفة المرجعية.

* الوظيفة الإفهامية: تحدّد العلاقات بين الرّسالة والمستقبل، فالغاية من الاتصال هو رد فعل المتلقي حيث توجّه الرسالة إلى ذكائه أو إلى عاطفة.

* الوظيفة المرجعية: تربط بين الرسالة والموضوع الذي تحيل إليه، وهي قاعدة لكل اتصال[1].

* الوظيفة الشّارحة للّغة: تعمل على تحديد معنى الإشارات لأن المتلقي قد لا يفهمها، كأن نضع كلمة بين قوسين مثلا[2].

* الوظيفة التأكيدية أو الانتباهية: هدفها إبقاء أو إيقاف أو تأكيد التواصل كقولنا "ألو" مثلا[3].

* الوظيفة الشعرية: حدّدها جاكبسون على أنها تتحدّد بالعلاقة بينه وبين الّرسالة[4]. والوظيفة الشّعرية ليست وقفا على الشّعر فقط كما أن الشعر ليس

---

(1)- ينظر: بيرجيرو: علم الإشارة ، السيميولوجيا، دار طلاس، ط1، 1988، ص 31.

(2)- ينظر: المرجع نفسه ، ص 34.

(3)- ينظر: جان ايق تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 54.

(4)- ينظر: بيرجيرو: علم الإشارة ، السّيميولوجيا، ص 32.

وقفا عليها، وذلك لأنها تهيمن على باقي الوظائف اللغوية، لكن دون أن تزيلها[1].

وفيما يلي عناصر نموذج جاكبسون ، والوظائف المترتّبة عليها :

السياق(وظيفة مرجعيّة)

المرسل(وظيفة تعبيرية) **الرّسالة(وظيفة شعريّة)** **المرسل إليه(وظيفة إفهاميّة)**

الشفرة (وظيفة شارحة للّغة)

قناة الإتّصال(وظيفة تأكيديّة)

إنّ الوظيفة الشّعريّة ليست خاصّة بالشّعرفقط ـ حسب جاكبسون ـ فهي موجودة في لغة التّخاطب ، وحين تحلّ في اللّغة ، تصبغ الكلّ بصبغتها ، فهي تفعل ما يفعله محلول كيميائي في مجموعة من الموّاد ، حيث تتفاعل كل المواد بتأثير المحلول الكيميائي المسكوب فيها ، فتتحوّل ولا تتلاشى [2] .

يتساءل جاكبسون قائلا :" أين نعثر على الشّعريّة ؟على ذلك الذّي يجعل من النّص الشّعري شعرًا "[3] . ويجيب كالآتي : " نشعر بشعريّة النّص عندما

[1]- ينظر: جان ايق تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 54.

[2]- ينظر: عز الدّين الذّهبي، الأسلوب بين اللّغة والنّص ، ص 39 .

[3]- جورت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 193، نقلا عن: Roman Jakbson : Huit Questions de Poétique, Edition de Seuil, Paris,1977 , P 46

نحسّ بالكلمة ككلمة، لا كبديل لشيء أو تفجير لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالتها، بشكلها الدّاخلي، وشكلها الخارجي، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[1].

فالشعرية عند جاكبسون وظيفة من وظائف اللغة، لا تستغني عن باقي الوظائف، وتسيطر عليها في نفس الوقت.

أما اللّغة عند أندريه مارتينيه فتؤدي وظيفة إنسانية، ووظيفتها هي التواصل بين أفراد المجتمع، فاللّغة عنده مؤسّسة إنسانيّة رغم اختلاف بنيتها من مجتمع لغوي لآخر، وهو لا ينفي الوظائف الأخرى لها، بل يعتبرها ثانوية، لأن وظيفتها الجوهرية هي الإبلاغ، والتفاهم والاتصال بين أفراد المجتمع، واللّـــغة ـ عنده ـ بنى منظّمة يستعملها المتكلّم للتطلّع إلى عالم الأشياء، وليست نسخا للأشياء، وعليه فإن تعلم لغة أجنبية لا يكون بوضع علامات جديدة للأشياء وإنما بالتعرف على البنى اللّغوية الجديدة[2].

---

(1)– جورت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 193، نقلا عن: Roman Jakbson : Huit Questions de Poétique, Edition de Seuil Paris, P 46.

(2)– ينظر: نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2000، ص 359–360.

إنّ المرسل هو الذّي يعمل على تكوين الرّسالة، والمتلقي ليس إلا صورة افتراضية، وفيما يخص فك الرسالة، فإن المتلقي هو الذي يقوم بفكها، ويتحوّل المرسل إلى صورة افتراضيّة، فهناك علاقة تربط بينهما، تتحدد بنيتها كما يلي:

1/- اللغة شفرة مشتركة بين المرسل والمتلقي، وهي إطار محدد بدقة حيث يشترط أن يكون المتلقي على معرفة مسبقة به.

2/- إن مهمة المرسل لا تتجلى في النقل المباشر للرسالة وإنما تتحدد بقدرته على خلق رسالة تتضمن "ما فوق الشفرة".

3/- أما مهمّة المتلقّي فهي الفهم الكامل للرّسالة، وإدراك قواعد ما فوق الشّفرة، والإدراك هنا لا يقصد به المعرفة الواعية، وإنما: الإحساس باستقلالية الرسالة عن التنظيمات الصغرى التي ينتج عنها الاستعمال العادي للغة[1].

لقد بدأت البنيوية الأدبية في براغ عام 1928، ليظهر بعد ذلك في الثلاثينات، – وخاصة لدى حلقة براغ – العديد من الدراسات الهامّة في الأدب[2]، مثل الأطروحات التي كتبها كل من جاكبسون وتنيا ذ وف[3]، يقول جاكبسون: "إن كان علينا أن نحدد الفكرة التي تقود العلم الحالي بتجلياته الأشد

(1)– ينظر: عز الدين الذهبي: الأسلوب بين اللغة والنص، ص 41.

(2)– ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: ترجمة ثائر ديب، ص 95.

(3)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 96.

تنوعا، فمن الصعب أن تقع على خيار أنسب من البنيوية، فالعلم المعاصر لا يعالج أي مجموعة من الظواهر التي يتفحصها بوصفها كتلة ميكانيكية، وإنما باعتبارها كلا بنيويا، أو نظاما تتمثل المهمّة الأساسية بالكشف عن قوانينه الداخلية سواء كانت سكونية أم تطورية. ويبدو أن المنبّه الخارجي لم يعد بؤرة الاهتمامات العلمية، بل الأسس الدّاخلية للتطوّر"[1].

إن البنيوية بالنسبة لجاكبسون آنذاك – سنة 1929 – هي الحركة السائدة في كل من الألسنية ، والنّظرية الأدبيّة[2].

وعليه فإن التطور الأساسي للبنيوية اللسانية الحديثة، وبداية النظرية البنيوية الأدبية، كانا في الفترة الممتدة بين العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، فمع اندلاع الحرب العالمية الثانية توفي تروبتسكوي، وفرّ جاكبسون إلى أمريكا، وتأخّر نشر المجلد الرابع لموكاروفسكي عشرين عاما، وذلك لأسباب سياسية، وتوقف العمل بسبب الضغط النازي، والاقتصادي[3].

---

(1)- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: ترجمة ثائر ديب، ص 96-97.

يعود تاريخ كتابة هذا المقطع إلى عام 1929، وكاتب هذا المقطع هو رومان جاكبسون الذي أعاد نشره بعد أربعين عاما في كتاب صغير عنوانه "اتجاهات أساسية في علم اللغة"، أهداه لزميله وتلميذه لفترة، كلود ليفي ستراوس.

-ينظر ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ص 96- 97.

(2)- ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: ترجمة ثائر ديب، ص 97.

(3)- ينظر: المرجع نفسه ، ص 97-98.

حيث اهتمت حلقة براغ بدراسة القيمة الاجتماعية، والجمالية للأدب، كما ركزت على التحليل اللغوي للإيقاع الشعري، إلا أن غزو جيوش هتلر لروسيا أوقف نشاطاتها، وانتقل بعض أعلامها إلى أمريكا، مثل رومان جاكبسون، ورينيه ويليك[1].

ترتبط الأدبية بلغة الأدب – حسب جاكبسون – والطريق إليها واسع يضم الدراسات المفصلة في علم الأصوات والقواعد والنظم الشعري، وهو طريق جعل جاكبسون يعلن على أن الشعرية فرع حقيقي من فروع علم الألسنية، وإعلانه هذا كان سنة 1958، لما كان مقيما في أمريكا [2]، وقد سعى علماء حلقة براغ للكشف على العناصر التي تحقق الأدبية في مختلف الأعمال، فعملوا على تحديد ما هو جوهري في الأدب، وما هو غير جوهري، وقد نجحوا في أبحاثهم هذه، وتوصلوا إلى نتائج هامة في دراساتهم للشعر التشيكي، لكن أحداث الغزو الألماني لتشيكوسلوفاكيا حالت دون تحقيقهم لما طمحوا إليه، حيث أغلقت الجامعات بأمر من النازية سنة 1939م ورغم الاجتماعات التي عقدها أعضاء الحلقة داخل منازلهم الخاصة، وعودة الحلقة لنشاطها سنة 1945، إلا أن العديد

(1)- ينظر: عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، دط، دت، الجزء الأوّل ص158 .

(2)- ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: ترجمة ثائر ديب، ص 104.

من علمائها البارزين رحلوا، حيث توفي كل من ماثيوس وتروبيزكوي، وتم نفي كل من كياكوبسن ووِيلليك[1].

وعن مدى نجاح البنيوية اللسانية، والبنيوية الأدبية، يقول ليونارد جاكسون: " المقاربة البنيوية لم تحظ في النظرية الأدبية بالنجاح الذي حظيت به في الألسنية، فمحاولة تطبيق المبادئ البنيوية التزامنية في ميدان الألسنية حقّقت قدرا كبيرا من النّجاح، ويعود السّبب الأساسي في ذلك إلى أن للّغات بنية تزامنية فعلا، والناس الذين يتكلمون لغة ما يتكلمون ضمن بنية ألسنية سائدة في حينها ويمكن وصفها، وليس ضمن بنية أخرى، كانت سائدة قبل مائتي ن أو ثلاثمائة سنة، ولذلك فإن مهمة الألسني الوصفي هي مهمة عملية إجرائية، ولقد أفضت الألسنية البنيوية بين يدي أناس، مثل جاكبسون وتروبتسكوي، إلى نتائج ثم دمجها في الألسنية، ولم يتم التخلي عنها على الرغم من تعديلها لاحقا، كنظرية الفونيم في شكلها المتطور، وما تلا ذلك من فك الفونيم إلى سمات مميزة"[2].

---

(1)- ينظر: وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 49-50.

(2)- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية: ترجمة ثائر ديب، ص107.

لقد نجحت البنيوية الألسنية حسب ليونارد جاكسون، وذلك لأن طبيعة اللغة تتماشى مع الدراسات الآنية، فالجماعة تتكلم ضمن بنية ألسنية حاضرة، وفي فترة زمنية بعينها، وليس ضمن حقب زمنية مضت، أما البنيوية الأدبية غير ناجحة بقدر ما نجحت البنيوية الألسنية.

رابعا_ المدرسة الدّانماركية:

لقد ظهرت المدرسة النسقية بعد حلقة براغ، ففي المؤتمر الدولي الثاني لعلماء الأصوات في لندن سنة 1935، طرح اللغويان الدانماركيان "لويس هلمسلف" و"هانز يورجن أولدال" برنامجهما تحت عنوان: علم الوحدات الصوتية (الفونيمية)، وبعد مدة قصيرة أطلقا على اتجاههما اسم الغلوسيماتيك، وبمرور الزمن أخذت هذه النّظرية أبعادا أخرى ، ولم تبق مجرّد نظرية للفونولوجيا[1].

لقد رأى بعض الباحثين أن هذه الإجتهادات في مجال اللّسانيات لا تمثل مدرسة بل مجرد نظرية لسانية تسمى بالغلوسيماتيك، فيما اعتبرها آخرون مدرسة دانماركية لأن مؤسّسيها دانماركيين، ولأن معظم اللسانيين الدانماركيين تأثروا بها[2].

لقد أسهم نخبة من اللسانيين الدانماركيين في الربع الأول من القرن العشرين في تطور الدرس اللساني، وأشهرهم "أوتو جسبرسن" وهو صاحب كتاب "اللغة"، الذي صدر سنة 1921، "وبرد ندال" و"بيدرسون" الذي ألّف كتاب "تاريخ الدراسات

(1)– ينظر بريجيته بارتشت، ، مناهج علم اللغة، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 167.

(2)– ينظر أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2002، ص157.

اللغوية"، و"لويس هلمسلف"[1] الذي يرجع له الفضل في تأسيس مدرسة كوبنهاغن، وهو من مواليد 1899، وقد كان والده أستاذا في الرياضيات ثم رئيسا لجامعة كوبنهاغن، وهذا ما ساعده على النبوغ في مجال اللسانيات.

التحق هلمسلف بجامعة كونبهاغن سنة 1916، ثم سافر بعد ذلك لطلب العلم والمعرفة، فدرس بلثوانيا سنة 1921م، وببراغ سنة 1923م، ثم سافر إلى باريس ومكث فيها عامين، واتصل هناك بميي (Meillet) وفندريس (Vendryse)، وتعرف على أفكار "دي سوسور" التي ساعدته على إرساء دعائم نظريته "الغلوسيماتيك"[2]. وفي سنة 1928 شارك في "لاهاي" في المؤتمر الدولي الأول للغويين، ثم نشر أول عمل له "مبادئ علم النحو العام"، وفي سنة 1935 نشر بحثه المهم "مقولة الحالة الإعرابية"[3].

وفي سنة 1941 كتب "هلمسلف" ملخصا موجزا جمع فيه كل تعريفات نظريته وقواعدها، وقد نشره سنة 1975.

---

(1)- ينظر عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة،ص 231.

(2)- ينظر أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص 157.

(3)- ينظر بريجيته بارتشت، ، مناهج علم اللغة، ترجمة سعيد حسن بحيري ص 168-169.

ومن سنة 1943 حتى نهاية الخمسينات عرض نظريته في محاضرات ومقالات، ودرس علم الدلالة البنيوي، ولما تدهورت أحواله الصحية توفي سنة 1965[1]. ليخلف بعده واحدة من أشهر المدارس التي ظهرت في أوربا.

لقد تعرف "لويس هلمسلف" على كتاب "دي سوسور" "دروس في الألسنية العامة"، عندما أقام في باريس للدراسة، وقرأه في وقت لا حق، وقد أكد أنه صاغ أفكاره البنيوية قبل تعرفه على هذا الكتاب، كما أنّه ذكر عدة مرّات خطابا لشارل بالي بين فيه هذا الأخير أنه الوحيد الذي فهم أفكار "دي سوسور" على أحسن وجه[2].

تقوم نظرية "هلمسلف" حسب "روبنز" على أهم الأفكار التي جاء بها "فرديناند دي سوسور"، فاللغة عنده شكل وليست مادة[3].

"ولا يكفي هلمسلف بأن يقول مع "دي سوسور" إن التنظيم اللساني، تنظيم شكلي باطني يعبر عن تماسك العلاقات داخل الكلّ اللساني الموحّد، وبالتالي فإن البنية –في نظره– قابلة للانفصال عمّا تبنيه.

---

(1)– ينظر بريجيته بارتشت ، مناهج علم اللغة، ، ترجمة سعيد حسن بحيري ص 169–170.

(2)– ينظر المرجع نفسه ، ص171 .

(3)– ينظر عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 232.

وقد اتفق "هلمسلف" مع "دي سوسور" في أن أصوات اللغة علامات تواصلية...." [1].

كما يصف هلمسلف المبدأ التقليدي الذي ينطلق من الخاص إلى العام، بالإنتقالي والعام، لأنه لا يتناول إلا المفاهيم الخاصة بنظام لغوي معين. فالغلوسيماتيك تنطلق من النّص الذي يشترط فيه أن يكون عاما وغير متناقض لا يرتكز الوصف فيه على العناصر في حد ذاتها بل على العلاقات الرابطة بينها والتي يجب أن يتناولها علم اللغة، وهذه الفكرة تتماشى مع قول سوسور بدراسة الجملة في ذاتها ولذاتها[2].

"فاللغة في محيط هذه النظرية شكل، ونسق من العلاقات، أكثر من كونها مادة، إلى جانب كونها نظرية تأخذ باللّغة نحو جانب التجريد، والمنطق، وتبتعد عن سماتها الجمالية، باعتمادها اللون الرياضي، فإنها طرحت مفاهيم جديدة في تقسيم الجزئيات النحوية"[3].

إن وظيفة علم اللغة حسب "هلمسلف" تكمن في وضع نظرية صورية تطبق على جميع اللغات، حيث تكون بمثابة علم الجبر في الرياضيات، فعالم اللغة عنده

(1)- عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني 1997، ص 236.

(2)- ينظر ذهنية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص 58.

(3)- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 232.

يدرس الشكل لأنه يختلف من لغة لأخرى، أما المعنى فمشترك بين جميع اللغات، لذا تهتم نظريته بدراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية، لا دراسة الوحدات اللغوية في حدّ ذاتها. فلا تدرك الوحدة اللغوية مهما كانت طبيعتها إلا بعلاقتها مع باقي الوحدات داخل البنية[1].

لقد اهتمّ الغلوسيماتيكيون بدراسة العلامة اللّغويّة ، واعتبروها عنصرا هاما في البنية اللغوية، ولم يهتموا في دراساتهم لها بعامل الزمن[2].

"تقتضي نظرية هلمسلف في محاولتها بناء منطق رياضي للغة في مزجها بين علم اللغة والمنطق الرياضي، إلى أن تتخذ بنيويته شكلا ثابتا لا متغيرا، إذ يولي أهميّة كبرى للعلاقات الثابتة أكثر من التحوّلات التي تصيب اللّغة في تغيّرها، وقول سوسور باجتماعية اللغة يجعل هلمسلف ينادي باستقلاليتها عن الإنسان ممّا يقرّبها من العلوم الطبيعية والدقيقة"[3].

يرفض "هلمسلف" الفكرة التقليدية التي تعتبر الوقائع الإنسانية مختلفة عن الوقائع الطبيعية حيث لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة، وينادي بالبحث عن تيارات

(1)- ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي- دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 115.

(2)- ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص 237.

(3)- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص 59.

وصفية عامة[1]. ويرى أنه لا بد من منهج يساعدنا على وصف أشياء ذات طبيعة خاصة بشكل متماسك وبأبسط الوسائل، حيث يؤدي هذا الوصف إلى فهم الشيء المدروس بطريقة موضوعية، خالية من العناصر الشّخصية[2]

وانطلاقا من أفكار "دي سوسور" يقول "هلمسلف"، أن موضوع "علم اللغة" هو الشكل، وهوـ أي الشكل ـ على مستوى التعبير (الفونيمات)، وعلى مستوى المضمون (وحدات بنية المعنى)، أما المادة فيعتبرها الوجه غير اللغوي للشكل، وهي، على مستوى التعبير (كل الأصوات التي يمكن نطقها)، وعلى مستوى المضمون (كل التصورات الممكنة) [3]. فالشكل عنده هو موضوع علم اللغة، أما المادة فيدرسها علماء آخرون.

"وهكذا يتضح أن "هلمسلف" يكمل فرضيات "دي سوسور" ومن البديهي أنه قد استبعد من علم اللغة الذي يعده "باطنيا/داخليا" تلك المجالات الفرعية التي تتماس مع المادة اللغوية، وهي بالنسبة للمادة الصوتية علم الأصوات، وبالنسبة لمادة المضمون علم الدلالة، غير أنه لما رأى أنه ثمة حاجة أيضا إلى الدراسة

---

(1)- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 136.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 137.

(3)- ينظر بريجيته بارتشت ، مناهج علم اللغة،، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص 178.

النطقية والسمعية للمادة اللغوية، فقد عدّ هلمسلف علم الأصوات وعلم الدلالة علمين معاونين لعلم اللغة"[1].

إن المتأمل في نظرية "هلمسلف" يلاحظ أنها محاولة لإنشاء بناء منطقي رياضي للغة، حيث تمزج بين علم اللغة وعلم المنطق الرياضي بصورة تجريديّة. والبنية اللّغوية عنده، كيان صوري مستقل تمثله مجموعة من العلاقات الداخلية، فهو يهتم بدراسة العلاقات الثابتة أكثر من اهتمامه بالتغيرات أو التحولات التي تطرأ على اللغة، وبنيويته تأخذ شكلا ثابتا لا متغيرا[2].

إن النظرية الغلوسيمية نظرية شكلية، تعارض كلا من النظرية الذّهنية ومذهب السلوكية. ولم يقدم "هلمسلف"، إلا عددا قليلا من الأمثلة التطبيقية لمبادئه الشكلية المعقدة [3]. ففي دراسته للغة حاول تطبيق المنطق الرياضي عليها، وتجريدها وإبعادها عن خصائصها الجمالية، لذا اهتم بدراسة العلاقات الرابطة بين عناصر النص، لا دراسة العناصر في حد ذاتها. فكانت دراسته معقدة.

---

(1)- بريجته بارتشت ، مناهج علم اللغة، ، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 178.

(2)- ينظر العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 116-117.

(3)- ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، 1997، ص 237.

خامسا ـ المدرسة الأمريكية :

لقد شهدت الدراسات اللغوية في الولايات المتحدة الأمريكية تطورا سار موازيا لتقدم الدراسات الأنتروبولوجية، حيث اهتم علماء الأنتروبولوجيا بدراسة بعض قبائل الهنود الحمر بأمريكا، فوجدوا أنفسهم يدرسون لغات جديدة، لأن اللغة الهندوأوروبية لا تملك تراثا مكتوبا، وغير كافية للوصف والتفسير، فسعوا للبحث عن أدوات للتحليل الوصفي [1].

لقد هيأ فرانز بواز FRANZ BOAS وإدوارد سابير EDWARD SAPIR وليونارد بلومفيلد LEONARD BLOOM FIELD المسار للسانيات الأمريكية، وكان بواز أكبرهم سنا وأستاذا لعدد من اللغويين أهمهم سابير وبلومفيلد[2].

يعد فرانز بواز مؤسسا لعلم اللغة في أمريكا، حيث اهتم بدراسة اللغة المنطوقة وتعامل مع لغات تختلف في بنيتها عن اللغة الهندية الأوروبية التي تدرس وفق المنهج التاريخي، وقد استنتج أن البنية اللغوية هي التي تفرض المنهج

(1)– ينظر إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 53.

(2)– ينظر شرف الدين الراجحي وسامي عياد حنا، مبادئ علم اللسانيات الحديث، ص 52.

المناسب للتحليل، وانطلاقا من كتابه الذي اهتم فيه بدراسة اللغات الهندية الأمريكية، اعتبره بلومفيلد المعلم الأول للغويين في أمريكا[1].

توصل "بواز" في كتابه إلى ثلاث نتائج عامة، تشمل كل اللغات ولا تقتصر على اللغة الهندية فحسب وهي كالآتي:

1- عدد الوحدات التي تبنى عليها اللغة محدد في كل اللغات.

2- عدد الفصائل النحوية محدد في كل اللغات.

3- يمكن أن تتشابه لغات غير متقاربة، نتيجة للتجاور الإقليمي إذا دام مدة طويلة.

يعد إدوارد سابير (1884- 1939)، وليونارد بلومفليد (1887- 1949) أهم تلميذين لفرانز بواز.

أما إدوارد سابير فقد درس اللغة والأدب، وبحث في العلاقات الرابطة بينهما وأولى أهمية خاصة للدراسات اللغوية، فدرس كل الأسر اللغوية الكبرى تقريبا، واهتم بالعلاقات الرابطة بين اللغة وحامليها، وهو ما يعرف "بعلم اللغة العرقي"، وبين أن البنية اللغوية لها علاقة مباشرة بالنماذج النفسية، إلا أنها فكرة لم تتوافق

[1]- ينظر ذهبية حمو الحاج لسانيات التلفظ وتداوليها الخطاب، ص 60.

مع ما كان سائدا آنذاك في الولايات المتحدة الأمريكية، وصنفت ضمن الاتجاه العقلي[1]، "وقد توسّعت دائرة اهتماماته بموضوعه، وبما يحيط به من موضوعات أخرى، وعلاقاته بها مثل الأدب والموسيقى، والانتروبولوجيا، وعلم النفس، فأصبح رأيه في اللغة مثل آراء بواز التي كانت استعادة لأفكار همبولت ثم طورها وورف فيما بعد، وقد أصر كلاهما على تأثير علم اللغة العام في حياة البشر[2]".

تأثر "سابير" بأستاذه "بواز" وعمل على تطوير منهجه في الدراسات اللغوية، ولم يأخذ عن "سوسور" سوى فكرة النماذج اللغوية التي تقترب من فكرة التفريق بين اللغة والكلام. تفهم هذه النماذج حسب "سابير" انطلاقا من الحياة الثقافية والاجتماعية، حيث يوظف مصطلح "الثقافة" للدلالة على المفاهيم والتصورات والعادات والسلوك التي تميز شعبا من الشعوب عن غيره، مما جعله يعتبر اللغة غير غريزية في تعبيرها عن الأفكار والعواطف والرغبات[3].

---

[1]- ينظر بريجية بارتشت، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشو مسكي، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص 202.

[2]- شرف الدين الراجحي وسامي عياد حنا، مبادئ علم اللسانيات الحديث، ص 55.

[3]- ينظر ذهبية حمو الحاج لسانيات التلفظ وتداوليها الخطاب، ص 60.

يعرف "سابير" اللغة كالآتي: "إن اللغة وسيلة لا غريزية خاصة بالإنسان يستعملها لإيصال الأفكار والمشاعر والرغبات عبر رموز يؤديها بصورة اختيارية وقصدية"[1].

لا يمكن للفرد –حسب سابير– أن ينسجم مع الواقع دون اعتماده على اللغة، فهو خاضع لسلطتها، لأن العالم الواقعي مبني تلقائيا على العادات اللغوية للجماعة، ولأن اللغة ليست مجرد وسيلة للتخاطب والتواصل [2]. فهي بنية وشكل، تتكون من عناصر صوتية تربطها علاقات محددة لها دور ووظيفة وهي مستقلة بذاتها عن المادة المحسوسة[3]. ووظيفتها لا تقتصر على التوصيل بل تتجاوز ذلك إلى تمثيل العالم، فللغة حكم تصوري يمارس تأثيره على المتكلمين، فهي بسبب كونها نظاما رمزيا لا شعوريا تدفع أفرادها إلى اعتناق نظم ترميز معينة هي بمثابة أسس ثقافية للتفكير[4].

---

(1)– ميشال زكرياء، بحوث ألسنية عربية ص 67 عن

E.SAPIR Language Harcout Brace and Wold، 1921. New York P 8.

(2)– ينظر ذهبية حمو الحاج ، لسانيات التلفظ ، وتداولية الخطاب . ص 61.

(3)– ينظر عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، نظام التحكم وقواعد البيانات، ص 255.

(4)– ينظر ذهبية حمو الحاج ، لسانيات التلفظ ، وتداولية الخطاب . ص 61.

يميز "سابير" بين الفونيتيك والفونولوجيا، حيث يعرف الفونولوجيا على أنها تعكس الجانب الوظيفي – جزئيا وكليا– داخل التركيب، أما الفونيتيك فيصفه وصفا منظما بتحديده لعناصره وقيمها اللغوية[1].

وقد تبنى وجهة نظر سيكولوجية عن الفونيم، "وظل مفهومه النفساني له ذو أهمية هامشية في تاريخ الدراسات الفونيمية، ولكنه –عند تعريف الفونيم– قدم معيارا ذا أهمية بالغة، هو المعيار التوزيعي، واعتقد أنّ أحد العوامل حاسمة في تحديد طبيعته هو إمكانات تجميع الأصوات في سلسلة الكلام، أي حصر جميع المواقع التي يمكن لفونيم بعينه أن يحتلها بالنسبة للفونيمات الأخرى في النظام اللّساني الواحد وسرعان ما صار استخدام المعيار التوزيعي أساس المنهجية اللسانية الأمريكية "[2].

وأما النزعة التي سادت اللّغويات الأمريكيّة منذ 1930 حتى 1950 فهي **النزعة التوزيعية** التي تزعمها **ليونارد بلومفيلد** مؤلف كتاب اللغة الذي ضمنه تصنيف اللغات وجغرافية اللهجات واللغويات التاريخية، وعرض فيه المبادئ

---

(1)– ينظر عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة، نظام التحكم وقواعد البيانات، ص 255.

(2)– عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، ص 242.

المنهجية لتحليل اللغات والتي جعلها **وصفية** تهتم بوصف اللغة، فعارض بذلك الاتجاه الذّهني السائد آنذاك[1].

درس "بلومفيلد" علم اللغة الأوروبي في "ليبزج وجوتنجن" وتأثّر به في بداية مشواره العلمي، وبعد عودته للولايات المتحدة الأمريكية، أخذ عن "بواز"، وتأثر بعالم النفس "واطسون"[2]، الذي يشرح "مفهوم السلوكيين لعلم النفس فيقول أنه شعبة تجريبية موضوعية خالصة من العلم الطبيعي، وهدفه النظري التنبؤ بالسلوك وضبطه"[3].

اتصل "بلومفيلد" بعالم النفس السلوكي فايس **WEISS** وتأثر بمفاهيمه التي أوردها في كتابه "الأسس النظرية للسلوك الإنساني"، الذي يعرف فيه علم النفس على أنه علم بيولوجي اجتماعي، حيث اعتبر سلوك الفرد بمثابة مثير لسلوك يمارسه فرد آخر كرد فعل لهذا المثير، أي أن سلوك الفرد اجتماعي، وفي نفس الوقت نشاط بيولوجي، يمارسه الإنسان كما لو كان حيوان منعزلا [4]، وانطلاقا من هذه المفاهيم بنى بلومفيلد نظريته اللغوية التي ربط فيها سلوك البشر ببيئاتهم.

---

(1)– ينظر إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 53.

(2)– ينظر بريجية بارتشت ، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشومسكي، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 203.

(3)– حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي– دراسة على الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 121.

(4)– ينظر المرجع نفسه . ص 122.

أما تأثره "بدي سوسور" فلا يظهر بوضوح كما هو الحال في علم اللغة الأوروبي[1]، حيث ظهر الأمريكي بلومفيلد واقترح نظريته في اللغة في نفس الوقت التي ازدهرت فيه أفكار "دي سوسور" في أوروبا[2].

وقد ظلّت مدرسة "بلومفيلد" حتى نهاية العقد الخامس من هذا القرن تنشط بمعزل عن مختلف التطورات التي عرفتها الدراسات اللغوية في أوروبا، حتى انتقل جاكبسون مهاجرا إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1950، حاملا معه الفكر اللغوي الأوروبي، حيث تزعّم حركة لغوية قامت على مبادئ مدرسة "براغ"، وعرفت هذه المدرسة الجديدة باسم مدرسة هارفارد مقابل مدرسة ييل التي تزعمها بلومفيلد[3].

لقد كان بلومفيلد على اطلاع واسع بالتطورات اللسانية الأوروبية إلا أنه لم يتبناها ورغم تأثره بعلماء النفس الأوروبيين، وعلماء الاجتماع إلا أننا نجده على اتصال بالمذهب السلوكي الأمريكي، الذي ينص على أن أي سلوك هو استجابة لمثير خارجي، وسلوك المرء يعكس نفسيته التي تشكلها البيئة[4].

(1)- ينظر بريجيتة بارتشت ، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشو مسكي، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 204.

(2)- Oswold Ducrot, tzvetan todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Seuil Paris 1972. p 49.

(3)- ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي- دراسة الفكر اللغوي العربي الحديث- ص 130.

(4)- ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص 244.

تحدث "جون ليونز" في كتابه علم الدلالة عن أهم مبادئ السلوكية التي نلخّصها فيما يلي:

1- كل شيء حسب السلوكيين محدد بقوانين فيزيائية، تخضع لها أفعال الإنسان بنفس الدرجة التي تخضع لها المادة غير الحيّة، وعليه كانت نظرتهم للعالم آلية حتمية.

2- يتحدد النشاط الفيزيائي للإنسان من خلال رد فعله، لذا يجب على الباحث التركيز على المنطوقات التي يمكن ملاحظتها وإعادة إنتاجها، وعلى العلاقة المباشرة التي أنتجت فيها، وما يمكن ملاحظته ودراسته دراسة علمية هو سلوك البشر فقط، لا قدراتهم العقلية، وأفكارهم الشخصية لأنها خاصة بهم، فلا يمكن دراستها دراسة علمية محضة.

3- لا يوجد فرق جوهري بين سلوك الإنسان وسلوك الحيوان.

4- لا يهتم السلوكيون بالغرائز والقدرات الفطرية والسلوك عندهم يكتسب من التعلم[1].

---

(1)- ينظر بريجيته بارتشت، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشومسكي ، ترجمة سعيد حسن بحيري ص 205-206.

تأثرت اللسانيات الأمريكية بمبادئ السلوكية، التي تقوم على مفهوم المثير والاستجابة، فدرست البنية اللغوية دراسة آلية، وأبعدت الجانب الذهني السائد آنذاك.

وقد سعى اللساني الأمريكي بلومفيلد إلى إسقاط تلك المبادئ على الدراسات اللغوية، فبحث على الأسباب المباشرة التي تؤدي إلى الأشكال اللغوية، لأن الكلام حسب السلوكيين يعد استجابة لمثيرات تنتجها البيئة ولا علاقة له بالأفكار والتصور.

اهتم "بلومفيلد" بدراسة شكل البنى اللغوية، واعتبر المعنى أضعف عنصر في الدراسات اللغوية، واقترح تأجيل دراسته حتى يتوصل المتخصصون لتعريف علمي دقيق لكل ما يحيط بهم [1]. ووجَّه اهتمامه لدراسة القوانين العامة للسلوك اللغوي والتي قد تؤدي بدورها إلى القوانين التي تحكم النفس البشرية، لذا استبعد الجانب الدلالي من دراساته باعتباره عائقا قد يحول دون الوصول لهذه القوانين[2].

---

(1)- ينظر القافلة، المجلد السابع والأربعون، العدد الثالث، ص 36.

(2)- ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسات في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 124–125.

قال بلومفيلد أن البنى المختلفة شكلا تختلف حتما في معناها [1]، والوحدات اللغوية لا تحمل معنى في ذاتها ولا تكتسبه إلا من خلال الإستعمال اللّغوي، فهو يعتبره ظاهرة غريبة لا تقبل الوصف، حيث لا نستطيع تحديد شكل الكلام بدقة إلا إذا كان للمعنى علاقة بالمعرفة العلمية، كتسمية المعادن بأسمائها الدقيقة مثلا، الأمر الذي لا ينطبق على بعض الوحدات مثل: الحب والكراهية، ولكونها تشكل الغالبية العظمى من مصطلحات اللغة، رفض "بلومفيلد" وصف المعنى وصفا باطنيا، لأن مثل هذا الوصف ينتمي للدراسات العقلية، وبلومفيلد سعى لوصف اللغة وصفا شكليا آليا [2]، "فكان علميا بدرجة صارمة في ضوء تفسيره الذاتي والميكانيكي للعلم، مركزا على طريق البحث العلمي، وعلى التحليل الصوري، ومع أنه ليس من العدل القول بأن بلومفيلد لم يهتم بدراسة المعاني، فإن إصراره على عبارة ميكانيكية بحته لجميع المعاني، وبالتالي موقفه المتشائم نحو دراسة معاني الكلمات، قد أسهم في الإهمال

(1)– ينظر رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، ص 11–12.

(2)– ينظر بريجيتة بارتشت ، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشو مسكي، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص 209–210.

النسبي لهذا الجانب من علم اللغة خلال 1930 و 1940 من جانب اللغويين الأمريكيين الأكثر محافظة"[1].

وفي تعريفه للغة يقول أنها سلوك يمارسه الإنسان، وعادة إنسانية كلامية مكتسبة، تختلف من مجتمع لآخر، وتخضع لمبدأ المثير والاستجابة [2]،ونشير هنا إلى أن بلومفيلد قد اهتم بنظرية الكلام، ولم يهتم بنظرية اللغة وهو في شرحه لنظريته هذه نجده متأثرا بالمدرسة السلوكية في علم النفس، حيث يقترب من الدراسات الطبيعية العلمية، مثلما اقترب السلوكيون منها[3].

وهذه المدرسة لا تتجاهل شخصية المتكلم ولا السامع في دراستها، واهتمت بالظروف المحيطة بالكلام كتناولنا مثلا للظواهر الفيزيولوجية والفيزيقية، فوجهت بذلك الدراسات اللغوية وربطتها بعناصر غير لغوية لها علاقة بالكلام[4].

إن الدراسات التي اهتمت بالتحليل الأدبي للغة، أو الكتابي لها، تعد دراسات للاستعمال اللغوي حسب بلومفيلد، وليست للغة في حد ذاتها وهو

(1)– شرف الدين الراجحي، سامي عياد حنا، مبادئ علم اللسانيات الحديث، ص54.

(2)– ينظر ميشال زكرياء، بحوث ألسنية عربية، ص 67–68.

(3)– ينظر تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 49.

(4)– ينظر محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص 309.

يعتبرها سلوك فيزيولوجي لمثيرات خارجية وأصعب مرحلة في الدراسات اللسانية هي تلك التي تعتبر اللغة أحد أشكال السلوك الفيزيولوجي [1]. وحتى يوضح مفهومه لها جاء بمثاله المشهور عن جاك وجيل، حيث افترض أن جاك وجيل يسيران في الطريق، فرأت جيل ثقافة، وهي جائعة، فطلبت من جاك إحضارها لها بإصدارها أصواتا، استجاب جاك وقفز فوق السور، وتسلق الشجرة، وقطف التفاحة وأحضرها لجيل فأكلتها.

وهذه القصّة حسب بلومفيلد يمكن دراستها من جوانب مختلفة، لكن إذا ما نظرنا إليها لغويا فيمكننا التمييز بين الحدث الكلامي والأحداث العملية، فهي تتكون من ثلاثة مراحل:

1- أحداث عملية سابقة لعملية الكلام

2- العملية الكلامية

3- أحداث عملية لاحقة لعملية الكلام[2].

أما المرحلة الأولى التّي تسبق الكلام، فهي تتعلق بمجموعة أحداث تشكل مثيرا للمتكلم الذي يتمثل في الفتاة جيل التي شعرت بالجوع وهو عبارة عن

---

(1)- ينظر مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ص 69.

(2)- ينظر حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 122-123.

مجموعة أحداث فيزيولوجية كتقلص عضلات البطن مثلا، وتدفق السائل المعوي، أما رؤيتها للتفاحة فهي بمثابة انعكاس شعاع الشمس من التفاحة إلى عينها، مما جعلها تتكلم مع جاك الذي لا بد أن تربطه بها علاقة اجتماعية، لها أثر في الحدث الكلامي فقد يكون أخوها أو زوجها أو...

أما الأحداث التي تلي عملية الكلام، والتي تشكل استجابة السامع فهي تتصل بجاك الذي أحضر التفاحة وسلّمها لجيل.

كما تشكل المرحلة الثانية والمتمثلة في الكلام محور دراسة عالم اللغة وهي نتيجة لمجموعة أحداث فيزيولوجية تتطلب الاستعانة بالعلوم الطبيعية لدراستها، فمجموع الحركات التي يقوم بها جهاز النطق حتى يصدر أصوات تعد بمثابة استجابة (R)، لمثير معين (S)، فلو كانت "جيل" وحدها، أو لم تكن بشرا لتلقّت مثيرا يولد استجابة ذاتية، فإما تحضر التفاحة وتأكلها وإما تبقى جائعة، وهي بذلك تشبه الحيوان الجائع الذي يسعى للحصول على طعامه بمفرده لما يشم رائحته، فحالة الجوع عند جيل والحيوان ورؤية التفاحة وشم رائحة الطعام مثيرات تولد استجابة حيث يتشابه الإنسان والحيوان في استجابتهما لمثيرات معينة، فيكون بذلك لكلّ مثير استجابة على النحو التالي:

(S ⟼) → (R)

لكن في قصة "جيل وجاك" أدى المثير (S)– رؤية التفاحة–، إلى استجابة بديلة وهي الكلام (R)، حيث تحولت هذه الاستجابة البديلة إلى مثير "لجاك" (s)، استجاب (R) له بجلب التفاحة[1].

ونشير هنا، إلى أن السلوكي لا يمكنه دراسة الظاهر اللغوية التي تتعلق بأشياء لا يمكن ملاحظتها.

ومما نقد فيه بلومفيلد ، نظريته القائلة أن تعلم اللغة، يتم بطريقة آلية تقوم على مبدأ المثير والإستجابة، حيث لا يمكننا تعلم أي لغة كانت بهذه الطريقة، ولا تكتسب منها إلا جزءا قليلا بالتدريب، ومن المستحيل تعلم نحوها آليا، ورغم النقد الموجه للطريقة الآلية التي نادى بها بلومفيلد إلا أنها أثرت في علم اللغة الأمريكي حيث وجهت الدراسات اللغوية آنذاك نحو الوصف الشكلي للغة، فقد تبنى "بلومفيلد" تعريفات ومسلمات وأدوات رياضيّة ، وقال أنّ علم اللّغة يمكن أن ندرسه بهذه الأدوات ، فهو يندرج ضمن العلوم المعقدة، التي تقبل تطبيق القوانين الرياضية عليها، رغم كونها أكثر تعقيدا منها[2].

---

(1)– ينظر حلمي خليل ، العربية وعلم اللّغة البنيوي – دراسة في الفكر اللّغوي العربي الحديث – ص 123– 124.

(2)– ينظر بريجيته بارتشت، مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشو مسكي ،ترجمة سعيد حسن بحيري، ص 212–213.

إن تحليل التوزيع حسب ليونارد بلومفيلد يعد أفضل منهج لوصف اللغة فهو يسمح بفصل الأشكال عن بعضها وتوزيعها فونولوجيا بالدرجة الأولى، لأن المستوى الفونولوجي عنده أول مستوى من مستويات التحليل التوزيعي ثم يليه المستوى المورفولوجي والنحوي والمعجمي[1].

تحدث بلومفيلد في كتابه "اللغة" عن أصغر وحدة لغوية ذات معنى وسماها المورفيم، وعده وحدة صرفية، كما ميّز بين العلاقات التي تحدث على المستوى الصرفي، وحدد لها مصطلحات ملائمة وألحّ على ضرورة التمييز بين مختلف المستويات اللّسانية، مما سهّل على التوزيعيين تحقيق الدقة في دراساتهم النحوية، فكانت التعريفات النحوية أكثر بساطة وعملية من تلك المستخدمة في النحو الأوروبي، وقد ساعد البحث الصرفي على ظهور الدراسات التركيبية، فلتوزيع مورفيمات لغة ما لا بد من دراسة كل إمكانات التأليف فيما بينها في السلسلة الكلامية.

وأبرز ما عالجه البنيويون الأمريكيون في دراساتهم التركيبية، ما سموه بالمكونات المباشرة، وهي ترتبط ببعضها البعض ارتباطا نحويا ودلاليا[2].

---

(1)- ينظر بريجيته بارتشت –مناهج علم اللّغة من هارمان باول حتى نعوم تشومسكي – ، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 218.

(2)- ينظر عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العد الثاني، ص 244.

عرف "بلومفيلد" المكون المباشر في كتابة "اللغة" على أنه: "كل شيء مركب مبني من مورفيمات / مكونات أساسية"[1].

أما "ولس" فقد اعتبر كل كلمة مكونا مباشرا لمبنى إلا بعض الاستثناءات استشهد عليها بأمثلة يابانية [2]، وقد بيّن في دراساته أنه بإمكاننا ضم مكونات مباشرة في مكونات أخرى تشكل بدورها مكونات مباشرة لبنى أكبر، إلى أن تتشكل الجملة، كما يمكن أن تحلل الجملة بطريقة عكسيّة حيث تقسّم تدريجيا حتى نصل لأصغر المكوّنات المباشرة[3].

لقد سعى البنيويون الأمريكيون في تحليلا تهم لتقطيع الجمل إلى الوحدات الصغرى التي تتألف منها، من فونيمات ومورفيمات، حيث اهتمت الدراسات الأمريكية بالفونولوجيا أوّلا، ثم بالمورفولوجيا ثانيا، وفي تحليلهم الجملة إلى مورفيمات قسموها إلى مكوناتها المباشرة، وهي تقنية تقوم على التقطيع إلى مكونين اثنين، ثم يقسم هاذين المكونين بدورهما إلى مكونين آخرين، ويستمر هذا التقطيع بهذه الطريقة حتى يصل المحلل إلى أصغر الوحدات التركيبية وهي

---

(1)– بريجيته بارتشت–مناهج علم اللّغة من هارمان باول حتى نعوم تشومسكي – ، ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 218–219.
(2)– ينظر المرجع نفسه . ص 225.
(3)– ينظر المرجع نفسه . ص 224.

المورفيمات، حيث يمكن التقسيم إلى ثلاثة مكونات أو أربعة، إذا استحال التقسيم إلى اثنين[1].

لقد ساهم العديد من الألسنيين في تطوير مناهج علم اللغة في أمريكا، نذكر منهم **هوكيت، وبايك ،ويوجين نيدا، وهاريس** الذي ألف كتابا قيما عنونه في البداية بـ : "مناهج اللسانيات البنيوية"، [2]، ثم صدر بعد ذلك في طبعة بنفس الصيغة بعنوان :"علم اللغة البنيوي"[3].

إنّ مهمّة علم اللغة الوصفي عند **هاريس** لا تقتصر على إيجاد نظرية لغوية فحسب بل تسعى لتطوير مناهج لوصف اللغات [4]، حيث نجده "ينادي بوصف لغوي تصنيفي صارم، يقتصر على التجزئ والتصنيف: يجزأ تدفق الكلام إلى عناصر، يمكن أن ترد غير تابعة، مستقلة، ثم يحدد توزيع هذه العناصر بمساعدة المادة اللغوية المتوفرة للبحث، وأخيرا تجمل العناصر بناء على ذلك في فئات ذات توزيع واحد"[5].

---

(1)- ينظر أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ص 197- 198.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 200.

(3)- ينظر بريجية بارتشت، -مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشو مسكي - ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 228.

(4)- ينظر المرجع نفسه . ص 229.

(5)- المرجع نفسه . ص 230.

يقوم التحليل التوزيعي حسب "هاريس" بوصف اللغة انطلاقا من بنيتها، وذلك بنسبة أجزائها إلى بعضها البعض، دون الاهتمام بدراسة المعنى والتاريخ، حيث تجزأ السلسلة الكلامية بهدف الوصول إلى تكرارات معينة مقارنة مع باقي أجزاء هذه السلسلة.

وبإلغائه لدراسة المعنى ونظرا لعدم اهتمامه بدراسة محتوى الملفوظ يكون هاريس قد بنى منهجة على أساس صوري [1]. "فقد لا يكترث التوزيعي بمعرفة ما يقوله النص، ولكنه يضع نصب عينه الكيفية التي تقال بها "أشياء" النص ومعنى هذا أن النظرية الهاريسية تطالب المحلل بالتخلي عن معرفته السابقة، من أجل معرفة حدود المورفيمات......فالنص مثلا هو جسم مغلق المطلوب من المحلل حسب النظرية التوزيعية للخطاب تحديد تكرار هذا العنصر أو ذاك فيه"[2].

إن أول من أتى ببرنامج منتظم تناول فيه التحليل النسقي للنصوص هو "هاريس" الذي اعتبر الجملة شكلا لغويا وجزءا لا يتجزأ من البنية التي يسميها "الكلام المترابط".

---

(1)- ينظر عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ص 47.

(2)- المرجع نفسه . ص 48.

يتعامل النموذج الهاريسي مع النص بطريقة علمية أساسها مبادئ لسانية، حيث يحلله باعتباره بنية تتكون من مجموعة جمل تميزها عن باقي النصوص[1].

كما أن نقطة انطلاق التحليل عند "هاريس" هي التكرار الذي تنتجه عناصر خطاب معين:

1- تكثر الكلمات المتشابهة في النصوص المبنية على التكرار مثل الأمثال والشعارات، وفي إطار التحليل الهاريسي تقسم العناصر المتماسكة والمتشابهة إلى فئات.

2- إلا أن التحليل الذي يقوم على التشابه يعد ظاهرة استثنائية، حيث لا تحلل النصوص باستخراج العناصر المتشابهة فحسب، لذا اقترح "هاريس" مفهوم التوازي للدفع بالتحليل نحو آفاق أوسع.

3- ثم بنى فئات للمتوازيات[2].

هكذا ساهم هاريس في بلورة النظرية اللغوية الأمريكية، مع نخبة من اللسانيين الأمريكيين، نذكر منهم: بواز وهوكت وبايك وهيل وسابير، ولعل

(1)- ينظر عثماني الميلود ، الشّعريّة التّوليديّة –مداخل نظريّة – ص 51.

(2)- ينظر المرجع نفسه . ص 48-49.

أكثرهم تأثيرا في مسار اللسانيات الأمريكية "ليونارد بلومفيلد" الذي سيطرت آراؤه على النظرية اللغوية، حقبة من الزمن، وذلك برفضه للمذهب الذهني ومناداته بدراسة الأشكا ل اللغوية، وإقصائه للمعنى، باعتباره أضعف عنصر في المجموعة اللغوية.

وضعت البنيوية الأمريكية حدا للمعيارية التي سيطرت على الدرس اللغوي، وبلورت المنهج الوصفي للغة، فدرست المادة اللغوية في حد ذاتها ومن أجل ذاتها، مع إلغاء كل ما هو تاريخي معياري وذاتي.

سادسا_ المدرسة الفرنسية:

ظهرت البنيوية في فرنسا في الأربعينيات حيث عمل "ليفي شتراوس" على تطبيق ما توصل إليه جاكبسون في مجال الأنتروبولوجيا، كما سعى "لاكان"، في الخمسينيات، لتكييف بعض مصطلحات فرديناند دي سوسور، مع دراساته في التحليل النفسي، وقد بلغت البنيوية الفرنسية ذروتها في الستينات حيث طغت على عدة مجالات بما فيها الأدب، وما كان بارزا وملفتا للانتباه بالنسبة للنظرية الأدبية هو ربطها بين اللسانيات وفلسفة الذات الإنسانية التي سادت في فرنسا آنذاك[1].

عمل كلود ليفي ستراوس على نقل المفاهيم البنيوية إلى فرنسا، حيث أخذهاعن جاكبسون، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، التي رحل إليها هذا الأخير، سنة 1939، فانتقلت البنيوية من تشيكوسلوفاكيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، واستفاد منها كلود ليفي ستروواس ليطبّقها على دراساته الأنتروبولوجية[2].

(1)- ينظر ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، ص 125.

(2)- ينظر وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص 50.

فحين كان "ليفي ستروواس" في أمريكا التقى بعالم اللغة "جاكبسون" وتأثر به و"بطريقته في البحث عن بناءات لغوية نظل ثابتة مهما اختلفت اللغات المنفردة، ولما كانت اللغة تعبيرا عن النشاط الرمزي للإنسان، فلا بد أن هذه البناءات الثابتة تعبر عن مباد يء أساسية للعقل البشري تنعكس على مجالات نشاطه الأخرى، ومن هنا جاءت فكرة المزج بين البحث في اللغويات، والبحث الأنتروبولوجي، وتفسير الظواهر الإجتماعية عند البدائيين على أساس النموذج اللغوي الثابت، وهذا معناه تجاهل العامل التاريخي، أي وجود صور وقوالب لا تخضع لتأثير الزمان، ولا شأن لها بعوامل التطور، وهو نفس الاتجاه الذي أكّده جاكبسون في مجال اللغويات "[1].

لقد اهتم كلود ليفي ستراوس بالمحاضرات التّي كان يلقيها جاكبسون في نيويورك، وكان أنذاك أنتروبولوجيا، شديد التأثّر بالمبادئ اللسانية التي أخذها عنه، كما استفاد من كتابه "الصوت والمعنى"، وتأثر بالصّرامة العلميّة التي ميّزت الألسنيّة[2]، ووجد في علم اللغة مبادئ جديدة، ورأى أنه يمكن تطبيقها على الأنتروبولوجيا، وعلى باقي العلوم الأخرى لأن علم اللغة البنيوي يدرس

---

(1)- فؤاد زكرياء، الجذور الفلسفية للبنائية، جامعة الكويت، ط1، 1980، ص 21.

(2)- ينظر ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ، ترجمة ثائر ديب، ص 127.

البنى التحتية ولا يتعامل مع الكلمات باعتبارها مستقلة، وإنما يدرسها داخل البنية[1].

كما ركز على اللغة أكثر من تركيزه على الكلام مثلما فعل دي سوسور، واهتم بالدراسة الآنية، ولم يهمل الجانب التعاقبي [2]، يقول ليفي ستروراس: "إن التعاقبي والتزامني يتعارضان وذلك لأن الأول يهتم بأصل الأنساق، في حين أن الثاني يهتم بالمنطق الداخلي للشيء، فالتعاقبي هو الدراسة التاريخية، الدراسة القائمة على البحث في أصل الأشياء ومكوناتها، في حين أن التزامني هو البحث في بنية الشيء، أي الطبيعة المنطقية للشيء"[3].

قسم ليفي ستروراس التاريخ إلى ثابت وتراكمي وذلك لدواعي نظرية وأخرى منهجية، فمن الجانب المنهجي يقترح تاريخا بنيويا يدرس تزامنيا تعاقبيا ويسعى للكشف عن البنية لا وصف ظاهرها، أما من الناحية النظرية فهو لا ينكر ولا يمكنه تجاهل مختلف التطورات التي عرفتها العلوم الإنسانية لذا أقام تفرقته فيما

(1)– ينظر اديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 27.
(2)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 247.
(3)– عالم الفكر، التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 25 عن:
Claud Livi Strauss. Anthropologie Structural, P 341.

يخص الثابت والتراكمي بين المجتمعات وهذه التفرقة ليست إلا تفرقة منهجية على حد قوله[1].

وإذا ما رجعنا لكتبه التالية: "الأنتروبولوجيا البنيوية" و"الفكر المتوحش" و"العرق والتاريخ" فسنجده يميّز بين ثلاثة مستويات للتاريخ وهي: التاريخ العام والتاريخ والأنتروبولوجيا، والتاريخ البنيوي.

يرفض ليفي ستروس التاريخ العام، والذي يمثل تاريخ البشرية وتطورها عبر الزمن، وهو يقسم التاريخ إلى قسمين: ما يصنعه الناس من دون معرفة به، أو عن معرفة به، وما يصنعه الفلاسفة والمؤرخون عن وعي به [2]، و"التاريخ عنده يعاد تأسيسه كلما حكيت الأسطورة أو استرجع الماضي، وبدل أن يكون سلسلة من الأحداث الموضوعية المرتبطة بمرحلة، أو مراحل معينة، يغدو حضورا آنيا من تفاعل الأبنية العقلية الذي يقع في لحظة بعينها، وما دام الماضي قد أصبح بعض الحاضر، على هذا النحو يسقط ليفي ستروس من حسابه النظريات التقليدية عن التقدّم أو التطوّر"[3].

---

(1)- ينظر عالم الفكر، التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 62.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 60.

(3)- إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 35.

سعى ليفي ستراوس للبحث عن الأبنية الموحدة للأساطير، وركز على الكشف عن العلاقات الرابطة بين كل الأساطير، حيث شكّلت هذه العلاقات موضوعا هاما في تحليله البنيوي، وبالتالي كان تحليل الأسطورة عنده يتعدى تحليل مضمونها أو مسمّياتها [1]، فالأسطورة حلم جماعي للمجتمعات البدائية، تتميز بلغتها الرمزيّة التي تمكّننا من استنباط معاني الأسطورة المخفيّة وعليه فقد انتقل من النموذج الألسني إلى نظرية في القرابة، ثم في الأسطورة، ثم نظرية في المجتمعات[2].

والأسطورة أخذت تعريفا جديدا في دراساته الأنتروبولوجية، حيث اعتبرها جزءا لا يتجزّأ من اللّغة، وبواسطتها نتعرّف على المجتمعات البدائيّة فهي المعبر الحقيقي للوصول لدراسة هذه المجتمعات أحسن دراسة[3].

---

(1)– ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 31.

(2)– ينظر: عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993، ص 30–31.

(3)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 31.

أخذ ليفي ستراوس مبدأ الفونيم عن جاكبسون، وباعتباره أنتروبولوجيا قام بتطبيق هذا المبدأ على الأسطورة فاقترح تحليلها إلى وحدات صغرى لا تحمل معنى، سماها بالأسطوريمات[1].

تعد جهود ليفي ستراوس بمثابة المبادئ التأسيسية في البنيوية الفرنسية فالفونيم عنده –والذي أخذه لأول مرة عن جاكبسون– هو وحدة لا معنى لها في ذاتها، ولا تكتسب معنى إلا بعلاقتها مع وحدات أخرى مثلها وهي بنى تقوم على تقابلات في اللاّوعي البشري، وقد كان "للاكان" موقفا مشابها لهذا الموقف في دراسته للاّوعي الفرويدي [2]، وقد استفاد كل من لاكان وليفي ستراوس من دي سوسور، حيث اعتبرا اللّغة شكلا كليّا، وبنية قائمة بذاتها لها وحدتها المتكاملة وبعدها الآني ، واستنادا لعلم اللّغة البنيوي أعاد لاكان قراءة فرويد بطريقته[3]، حيث دعا إلى فهم مبادئ فرويد فهما صحيحا، لأنه رأى أن أتباع فرويد حادوا عن الفهم الصحيح للتحليل النفسي الفرويدي، فهو يرى أن نظرية

---

(1)– ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، ص 131.

(2)– ينظر: المرجع نفسه ، ونفس الصّفحة .

(3)– ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 158.

فرويد نظرية علمية لا تقبل الجمود، حيث حاول "لاكان" الغوص في صميم التحليل النفسي، بدراسته للاّشعور والرغبات والإحباطات المختلفة[1].

إن اكتشاف اللاّشعور من قبل فرويد يعد إنجازا عظيما حسب "لاكان"، هذا ما لم يدركه من أتوا بعده، ذلك لأن اللّغة عنده، تحمل معان لا يمكن للشعور أن يعبر عنها، وتبقى دائما في اللاشعور، وفي كتابه "تفسير الأحلام" توصل فرويد إلى أن اللاشعور حلم، والحلم نص، والنص يتكون من عدة جمل، وبالتالي من لغة[2].

وقد تحدّث عن مدى أهمية اللّغة في التّحليل النفسي، فهي عنده مستقلّة عن مستعمليها، والكلام نفسه لا مكان له بين الفرد ولغته، وهذا ما قاده للحديث عن لغة اللاّوعي التي اعتبرها، هي الأخرى، بنية مستقلة بذاتها[3].

واللاّوعي عنده، يمثل نفسه من خلال الحركات، وما يتسرّب من معاني من وراء الكلام، فالمحلل النفسي يستنبط تحليلاته من الطريقة التي يتكلم بها المريض، أكثر من كلامه[4].

(1)- ينظر: عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 22.

(2)- ينظر: المرجع نفسه ، ص 23.

(3)- ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 161.

(4)- ينظر: المرجع نفسه ، ص 156-157.

وقد شجّع هذا الإتّجاه البنيوي الجديد الذّي اتّبعه كل من "لاكان" في دراسته للاّشعور، "وليفي ستراوس" في دراسته للمجتمعات، "ميشال فوكو"، على التطلّع لبديل للفلسفة التقليدية حيث عمل على توجيهها نحو مفهوم النسق لأن المعنى تحول مع البنيويين إلى مجرد أثر يطغو على السّطح، فالإنسان ليس هو المتكلم داخل النسق، بل اللغة هي التي تعبر عن نفسها بنفسها [1]، والخطاب عنده سيرورة من دون ذات، فهو لا يدرسه على أنه عناصر تحمل دلالة أسستها الذات [2]، بل اهتم بدراسة مختلف العلاقات القائمة بين عناصر النسق[3]. "والفلسفة معه تتمرد على تقاليدها ومعتادها وتهجر مفاهيمها ولغتها، وتتخلى على أساليبها فينزل الفيلسوف ويقتحم السجون والمستشفيات والثكنات العسكرية، متسائلا عن حقيقة ما يحدث بداخلها. ففوكو ساءل ما لم يعهده الفكر الفلسفي السّابق ، ليطرح موضوعات الجنون والجريمة والجنس... كأنّنا به يربط الفلسفة بكل ما هو ليس فلسفة ويجعلها – باعتبارها نشاطا– في علاقة مباشرة مع اللافلسفة"[4].

---

(1)– ينظر: عالم الفكر، التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 28.

(2)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 26.

(3)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 25.

(4)– المرجع نفسه ، ص 33–34.

لم ينكر فوكو التاريخ من دراساته وإنما استنكر سيطرة الذات، يقول فوكو: "ليس اختفاء التاريخ بل انقراض ذلك الشكل من التاريخ الذي كان يحيل ضمنا وبرمّته إلى النشاط التركيبي للذّات"[1].

وهكذا اخترقت البنيوية جميع مجالات المعرفة الإنسانية، وعرفت قبولا عند معظم المفكرين والباحثين أمثال ليفي ستراوس وفوكو ولاكان، ورولان بارت. فالبنيوية اتجاه عام لتأكيد طغيان البنية على الذات.

(1)- ميشل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم ياقوت، المغرب 1986، ص 26.

1- جهود رولان بارت:

إن أهم ما ميز رولان بارت هو مساره، فهو ناقد وكاتب وأديب ومبتكر للآراء والأفكار، وصحافي يساري، ومهتم بدراسة الثقافة الشعبية الفرنسية، ورائد للبنيوية السيميولوجية في فرنسا، وقد كان بارت فخورا بمساره، وهذا ما عبر عنه في كتابه "رولان بارت بقلم رولان بارت"[1].

تقلّب بارت بين الوجوديّة والماركسيّة والبنيويّة، وعلم اللّغة، والنّقد النّصي، وركّز على لغة النّصوص، وذهب إلى أبعد من ذلك، فبحث عن الرّوابط اللاّعقلانية واللاّمنطقية التي تربط بينها، كما سعى للكشف عن كل الأفكار والإيديولوجيات الخاطئة، وعمل على بناء تصوّر شامل تتكامل فيه كل الأعمال، وذلك من خلال اللّغة المستخدمة في الكتابة[2].

وقد كان منهجه الدّراسي نقديا، حيث حاول بناء دراساته انطلاقا من الأعمال الحديثة لينقد من خلالها الأدب الكلاسيكي، كما سعى لإبراز علاقة الأشكال بالتاريخ، فهو لا يستبعد التّاريخ من دراساته، كما أنّه لا يربطه بالمضامين ، والتّاريخ عنده أنواع ، فهناك تاريخ للبنيات ، وتاريخ للأشكال

---

(1)- ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، ص 181-182.

(2)- ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 178.

وتاريخ للكتابات، ويجب أن لا نهمل هذه الأنواع لأن إهمالها يعد إهمالا للزمن الذي وجدت فيه، فهي تتفاعل مع التّاريخ العام لكنها لا تذوب فيه [1]، يقول رولان بارت: " هناك تاريخ للأشكال وللبنيات وللكتابات، تاريخ له زمنه الخاص، أو على الأصح له أزمنته الخاصة: تاريخ متعدّد يحاول البعض أن يتجاهله"[2].

تاثر بارت بالمفاهيم التي أتى بها "دي سوسور"، وخاصة نظرته للّغة ودراسته للعلاقة بين اللغة واستخدامها الفعلي، فقد بحث بارت عن هذه العلاقة المتوسطة عند دراسته للمكان الصامت الذي يتواجد بين الكلمات فكأنه يتكلم ويصمت معا[3]. وفي تعريفه للغة يقول: "معلوم أن اللغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتّاب في فترة ما، معنى ذلك، أن اللغة مثل طبيعة تمرّ جميعها عبر كلام الكتّاب بدون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل، وبدون

(1)– ينظر: عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ، ص 24–25.

(2)– رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص 11.

(3)– ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 180.

حتى أن تغذّيه: إنها بمثابة دائرة مجرّدة من الحقائق وخارجها فقط تبدأ تترسب كثافة فعل متوحّد"[1].

وهي مزيج من العادات والإعتقادات والأفكار السّائدة في محيط الكاتب والاتجاهات الاجتماعية، فهي عبارة عن "نظام للمعاني"، يستعمله الكاتب كأداة للتعبير بدل أن يستعمل لغة خاصة به، فهي تتحكم في الإبداع الأدبي[2].

أما النّص عند بارت فهو عبارة عن نسيج تتولّد داخله الأفكار، وتتولد معاني تصنعها لغة النص حيث تضيع الذات وسط هذا النسيج من العلاقات الداخليّة[3]، واستنادا لمبدأ اللذّة يصبح النّص عند بارت قابلا للتّجديد بصورة لا نهائية، يقول بارت: "يستطيع الجميع أن يشهد بأن لذة النص غير أكيدة الحصول، فلا شيء يؤكد أن هذا النّص بعينه سوف يلذّ لنا مرّة ثانيّة، فهي لذّة قابلة للتّفتيت، تتحلّل بالميزاج والعادة والظّرف، هي لذة هشّة، ومن تمّ تأتي

---

(1)- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 33.

(2)- ينظر: محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، – دراسات مترجمة– الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 78.

(3)- ينظر: رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ص 62.

استحالة الحديث عن النّص من وجهة نظر العلم الوضعي، فالنّص يخضع لقضاء هو قضاء العلم النّقدي: اللذّة من حيث هي مبدأ نقدي"[1].

فالنص عنده قوّة متحوّلة، لا يحيل إلى فكرة محدّدة، بل يعتبره مفتوحا، يقبل عدة قراءات والقارئ عنده يتحوّل إلى كاتب [2]، ومن الأفكار التي تركت أثرها الواسع على النقّاد اعتباره للقراءة شكل من أشكال الكتابة [3]، ومفهوم الكتابة عنده تحوّل مع الزّمن، وهذا ما يظهر من خلال قوله: "الكتابة هي موضوع سوسيولوجي وعلى أي حال هي موضوع سوسيو–لساني: إنها لغة خاصة لعشيرة أو فئة مثقفة، لغة اجتماعية، ومن تم فهي وسيط، على مستوى العشائر، بين اللغة باعتبارها نسق أمة، وبين الأسلوب باعتباره نسق ذات. راهنا سأسمّي، بكيفية أصح، تلك الكتابة بالكتابة العمومية، ذلك لأن الكتابة – بمعناها الحالي– غائبة عنها. أما الكتابة في النظرية الجديدة، فإنها تأخذ بالأحرى مكانة ما كانت أسميه الأسلوب، في المعنى التقليدي كان الأسلوب يرجعنا إلى أرحام الملفوظات...واليوم نذهب إلى أبعد من ذلك: ليست الكتابة لغة خاصة شخصية (كما كان يشير إلى ذلك المعنى القديم للأسلوب)، بل هي

---

(1)– رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ص 53 .

(2)– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 296–297.

(3)– ينظر: مجلة أقلام، العدد الحادي عشر، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 218–219.

التلفظ الذي من خلاله تخاطر الذات بانقسامها عن طريق التشتت والارتماء جانبا على الورقة البيضاء..."[1].

أخذت الكتاب عند بارت عدة مفاهيم، فقد عرّفها على أنها وسيط بين اللغة والأسلوب، ثم تراجع عن رأيه هذا وسمّى هذه الأخيرة بالكتابة العمومية، وتحوّل مفهومها إلى الأسلوب بمعناه التقليدي ليتحوّل بعد ذلك إلى رمز للتشتّت وابتعاد الذّات عن المركز.

وهكذا انتقل بارت من فكرة لأخرى، وارتبط اسمه بالبنيوية حيث عرّف النّص والكتابة والقراءة ، وتحدّث عن موت المؤلف ، وموت المؤلّف لا يعني حذفه تماما وإنما إزاحته عن المركز لأن وظيفة هذا الأخير، تنتهي بإنهائه لنصّه لتبدأ مهمة القارئ.

[1]- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 22-23.

أوّلا - النّص/الجملة:

هناك اختلاف شديد بين مختلف الاتجاهات في تعريف مصطلح "نص"، حيث لا يوجد تعريف متفق عليه بين الباحثين في علم لغة النص واختلفت رؤيتهم له، كل حسب منطلقاته النظرية، وخلفياته المعرفية، وخصوصياته النفسية والاجتماعية التي تميزه عن غيره.

يقول عبد الفتاح كيليطو: "...إن كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة"[1]، فللثقافة دورها البالغ، وأهميتها القصوى في الارتقاء ببعض الكتابة إلى درجة النص، وبالنزول بأخرى لتجعلها دون ذلك، فما يعتبر نصا في ثقافة ما، قد لا يعتبر كذلك في ثقافة أخرى.

إن تحديد النص بهذا المفهوم يحيل إلى أن الحوار اليومي والمكالمة الهاتفية، والإعلانات المكتوبة على واجهة المتاجر، أو المكتوبة في الصحف لا تعتبر نصوصا فكونها تشكل جملة، أو مجموعة من الجمل شفوية كانت أو مكتوبة لا يكفي، حيث لا بد أن تحكم عليها ثقافة معينة وترفعها لمرتبة النص [2]، يقول عبد الفتاح كيليطو: "العملية تتم إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلول آخر، مدلول

(1)- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة- دراسة بنيوية في الأدب العربي- دار الطليعة- بيروت، ص 13.

(2)- ينظر مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية- ص 25.

ثقافي يكوّن قيمة داخل الثقافة المعيّنة، اللاّنص يذوب في المدلول اللّغوي ، ولا ينظر إليه من هذه الزّاوية، أما النّص فإنه يتمتّع بخاصيات إضافيّة، أي بتنظيم فريد يعزله عن اللاّنص"[1].

ولكي تتحوّل أي كتابة إلى نص، لا بد من تدوينها، ولا بد أيضا من طبعها، لأنها الصفة الأساسية المميزة للنّص عن الخطاب.

قد يتطابق النّص مع جملة واحدة، وقد يتعداها لكتاب بأكمله، إلا أنه يستقل ويتميز بمفهومه عن مفهوم الجملة ويتخطاه إلى "البحث عن ائتلاف المعنى بين التراكيب داخل الاستعمالات اللغوية، والإشارة إلى عملية الفهم والتأثير والكشف عن الروابط الداخليّة في النص، والروابط الخارجية خارج النص، والربط بين التراكيب، وعوامل حقيقية وعوامل محتملة" [2]، ويخالف "برينكر" بلومفيلد وتلاميذه في اعتبارهم الجملة أكبر وحدة لغوية في التّحليل والوصف، حيث تناول – حسب سوينسكي– العلامات، وجعل بعضها نصوصا مثل: عناوين الصور وتركيب النداء و....ولم يتحدث عن المتواليات الجملية، ورفض أن يكون النص جزءا لأي وحدة

(1)– عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 14.

(2)– سعيد حسين بحيري، علم لغة النص، ص 98.

أخرى بل اعتبره أكبر وحدة لغوية [1]. تتفاعل فيه اللغة – حسب صلاح فضل– وتتميّز عن لغة الإتصال، حيث يعمل على بنائها من جديد ضمن حركة تركيبية واسعة لها حجم لكنها دون عمق ولا سطح. لأن اتساعها لا علاقة له بالشكل، ويصبح لا حدود له كلما حدنا عن لغة الاتصال [2]، لا يتحدد النص إلا بانغلاقه على نفسه، فهو لا يكون نسقا مطابقا للنسق اللساني بل تربطهما علاقة تجاور وتشابه[3]، كما لا تتحدد قيمته بطوله وإنما باكتماله وانغلاقه على نفسه، وفكرة "انغلاق النص على نفسه"، تحيل إلى اكتفائه ببنيته المتشكلة من علاقات داخلية مستقلة عن الظروف الخارجية ولا تعني إطلاقا عدم قبوله لقراءات متعددة.

مهما صغر حجم النص، يبقى وحدة كلية مترابطة الأجزاء، لا تقاس وحدته بمدى طوله، وإنما بمدى التلاحم الداخلي لأبنيته الكبرى، وتبقى الجملة ذات دلالة جزئية فيه، لا تتحدد إلا بمراعاة دلالات الجمل السابقة واللاحقة لها.

لا يمكن الحكم عن جزئيات النص في استقلالها، لأنها لا تكتسب قيمتها إلا داخل البنية بينما يمكننا ذلك مع الجمل لأنها تستقل بدلالتها الجزئية وهو المفهوم

---

(1)– ينظر سعيد حسن بحيري ، علم لغة النّص .ص 100.

(2)– ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 296.

(3)– ينظر تريفيتان تودوروف ، العلاماتية وعلم النص، ، ترجمة منذر العياشي ،ص 109–110.

الذي قدّمه "فاينريش" للنّص، فمفهوم الجملة لا يحدّد في ذاتها، وإنما تساهم بقية الجمل في تحديده، لأن المعنى يتحدد ويكتمل في النص ككل.

لا تستبدل الجملة بالنص، كما أنهما لا يتساويان، رغم علاقات التبادل المحورية التي تربطهما، فللنّص طبيعته الخاصّة التي تتطلّب وحدات الجملة من الناحية النحوية على الأقل، رغم كونه لا يتطابق مع الجملة إلا بشكل استثنائي[1].

لا خلاف حول صعوبة تحديد مفهومي الجملة والنّص ، وذلك منذ ظهور علم لغة النص في الستينات ، وقد تعدت هذه الصعوبة حدود الفصل المقولي أو المفهومي بينهما، لتشمل إمكانيات التحليل القائم على أساس وحدة الجملة، وهل يتحقق التحليل النصي ويكتفي بنتائج التراث النحوي السابق، أم لا بد من وضع مفاهيم جديدة تشمل عناصر لغوية وغير لغوية كذلك، لم يتم التعرض لها بالدراسة في نحو الجملة[2].

يتفق أغلب اللسانين على أن دراسة لغة النص لسانيا، لا يمكن على الإطلاق أن تتعدى حدود الجملة، لما هو خارج عنها، باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف نحويا، ولكون اللسانيات الحديثة تنطلق في وصفها من العلاقة اللغوية،

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 122-123.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 121.

لتصل إلى ما تتشكل منه من وحدات صغرى تعرف غالبا بالفونيمات، وفي حدودها تسهل عملية الكشف عن طبيعة النص، بإظهار عمل البنى الجملية داخل تسلسلها النصي[1].

يمثّل النّص عند هلمسلف "نسقا ذا دلالة إيحائية، ذلك لأنه يعد ثانيا بالنسبة إلى نسق آخر للمعنى"[2].

فهو يطلق مصطلح النص على الوحدة الشاملة لسلسلة لسانية غير محدودة، والتي يحيل نسقها لسلاسل لغوية أخرى لا تنتهي[3].

أما "بلومفيلد" فقد اعتبر الجملة أكبر مقولة لغوية، كما حصر النحو التوليدي التحويلي، الكفاءة اللغوية التي تتطلب وصفا توليديا في القدرة على إنتاج الجملة[4].

بني النحو التوليدي الدلالي للنص على الأفكار الجوهرية لتشومسكي، وخاصة بعد إدخاله للجانب الدلالي، ومراعاته لعناصر دلالية لم تراع في مختلف أشكال التحليل في صورته الأولية.

---

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 132.

(2)- تزيفتيان تودوروف ، العلاماتية وعلم النص، ، ترجمة منذر عياشي ،ص 110.

(3)- ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 296.

(4)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 121.

رغم الحذر الشديد في إضافات تشومسكي نفسها، نجد أتباعه قد توسعوا توسعا كبيرا في طرق الوصف والتحليل، إلا أن تطويراتهم لم تتعدى حدود الجملة.

لقد لاقت فكرة الفصل بين البنيتين السطحية والعميقة قبولا كبيرا لدى علماء "لغة النص" إلا أنهم اختلفوا في كيفيات تطويرها، حيث نجد "فندايك" يستخدم في تحليله للنص أبنية تظهر على سطح النص بمفهوم الأبنية النحوية الصغرى، وأبنية عميقة تجريدية، وهي أبنية دلالية – محورية كبرى– وحاول "درسلر" أن يلائم في تفريقه بين الربط النصي ومختلف أوجه الترابط النحوية التي تظهر على سطح النص، من جهة، وبين التماسك النصي للبنية الدلالية المحورية والمفاهيم والعلاقات الأساسية في النص، من جهة أخرى(1).

اهتمت القواعد التوليدية التحويلية بدراسة الجملة – لكونها أكبر وحدة نحوية– حيث تعيد تشكيل الأبنية العميقة وتحولها طبقا للأساس التوليدي إلى أبنية سطحية، من خلال قواعد التحويل، وفي الوقت نفسه سعت عدة دراسات نصية من منظور دلالي إلى إبراز أفضلية نحو النص على نحو الجملة وتطوير قواعد

(1)– ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 132.

التماسك، ونقل أفكار تشومسكي التي عملت على فصل البنيتين السطحية والعميقة وتطبيقها على النصوص، وسعت إلى وصف النصوص وصفا توليديا – دلاليا[1].

بناء على ما سبق يمكننا القول أن النّص يختلف عن الجملة، فهو بنية مترابطة الأجزاء، لا تحدد بمدى طولها، وإنما بمدى تماسكها، وتبقى الجملة جزء منها ترتبط بما قبلها وما بعدها من جمل.

(1)– ينظر سعيد حسن بحيري ، ص 134.

ثانيًا ـ النص / اللغة:

للعمل الأدبي عند البنيويين، كيانه الخاص وجوهره الداخلي، الذي يستقل بذاته عن كل الاحتمالات، والافتراضات السّابقة، بكل أنواعها النفسية والاجتماعية والفكرية و....، ويبني وجوده بشبكة من العلاقات الدقيقة والمعقدة في نفس الوقت، وهذه الشبكة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، وبها تتجلى أدبية الأدب[1]. وتعد اللغة المادة الوحيدة التي يحقق عبرها النص وجودة، باعتبارها نظاما من الإشارات يعمل على خلق علاقات مختلفة في النص، فهي مادة جاهزة، نظامها رمزي، تعمل وفق آلية مسجلة سلفا في المخ[2]. يقول كمال أبوديب: النص هو عبارة عن "....علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسّدها اللغوي لأنها لا تفصح ولا تتكشف إلا عبر هذا التجسّد...."[3].

إن هذه اللّغة، لغة النّص الأدبي تنسجم وفق مبادئ لسانية خاصة، ووظائف مختلفة عن وظائف اللغة التواصلية، فهي منحرفة عن لغة الاتصال اليومي تحكمها طاقات إيحائية، ضمن نظام مفتوح، يقل فيه التصريح، حيث يوظف الأدب اللغة توظيفا جماليا، وليس توظيفا اتصاليا، ولا يستبعد أي نوع من أنواع التجربة

(1)– ينظر شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث ، ط1 ،1984، ص 138.

(2)– ينظر يمني العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص 10.

(3)– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م، بيروت– لبنان، ط1، 1987، ص 19.

الإنسانية، وفي نفس الوقت لا يقف على أي واحد منها . يصف "مازن الوعر" اللّغة الأدبية بالمنحرفة، والبعيدة عن لغة الاتصال اليومي، فهي عنده أكثر حذرا في التعبير، وأكثر وعيا وقصدية، وتتميز بالخيالية التي تحطم نطاق اللغة، وتتعداه لما وراء اللغة "فوق اللغة"، فالأدب يستعملها استعمالا جماليا لا اتصاليا [1]، يقول عبد السلام المسدي: "...النّص –فضلا عمّا يحمله من دلالات أوّلية تمثّل بنية مضمونه– أصبح في صياغته دليلا جديدا متّصلا بنظام إبلاغي آخر غير النّظام اللّغوي البسيط. وهكذا يكون النّص ناطقا بمحتواه ومشيرا بهيئته العامة كما لو كان ذلك النّص إنسانا يتحدث بلسانه، ويزاوج كلامه بإشارات عن طريق غمزات العين أو تقاسيم الوجه أو أسارير الجبين، أو حتى حركات اليدين، ولكن لا ليردد نفس المعنى المقصود كما يقع في جل الأحيان، وإنما ليقول بالحركة شيئا آخر غير ما هو بصدد قوله بالكلام"[2].

تطرقت حلقة براغ للغة الأدبية، ورأت أن صياغتها لا تتقيد بالشروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، فكلها عوامل خارجية، واعتبرتها متميزة بفضل الدور الذي تقوم به، فهي أكثر انتظاما وأكثر معيارية لأنها تعبّر عن الحياة

(1)– ينظر مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، ص 131.

(2)– عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة و النشر ،بيروت ،ط1 ،1983 ، ص 39.

الثقافيّة والحضاريّة[1]. كما أن رفض البنيويين للتفسيرات النفسية والاجتماعية و.... للأدب، لا يعني اعتراضهم على دراسة هذه العلوم له، كما تدرس أي حقيقة إنسانية، بل يرفضون أن تكون بمثابة معيار جمالي للعمل الأدبي، لأنها في دراستها للغة النص ستغفل طابعها الجمالي الذي يميّزه عن الأعراض المرضية والوثائق الشخصيّة[2].

بهذا التصوّر، يتحرّر النّص، ويستقل بعالمه الجديد الذّي تحكمه علاقات داخلية مستقلة تماما عن كل العوامل الخارجية بأنواعها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية و... ويبقى في هذه الحالة مميّز ببنية مفتوحة تقبل قراءات عديدة، ولعل السّر وراء تعدّد القراءات، عنصر الخيال في النصوص الأدبية الذي يعمل على فصل الدال عن المدلول الأصلي وربطه بمدلول مختلف تماما.

إن النص الأدبي، نتاج لغوي متميّز، يختلف عن سائر الخطابات التي نصفها عادة بالدينية أو التاريخية أو الصحفية أو التعليمية وغيرها، كما يختلف عن الخطاب اليومي الذي نستعمله، فهذا الأخير لغته شفافة ومباشرة، لأن المتكلم يستعمل الكلمات لنقل صفات عنها أو لمقاربة الأشياء والتعرّف عليها، أما الأديب،

---

(1)- ينظر جان ايق تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ،ص 47 بتصرّف.

(2)- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 314.

فيبتعد عن لغة الاتصال، ولا يقف عند حدودها، لأنّ هدفه لا يكمن في مقاربة الأشياء في حد ذاتها، ولا معالجة الكلمات من حيث هي إشارات لأشياء أخرى، بل يتعداه لتناولها من حيث أنها تخلق في خطابه عالما صغيرا خاصا بها، وتكتسب حياة خاصة بها[1].

يعمل الخطاب الأدبي على مستويين مختلفين وهنا يكمن الفرق بينه وبين سائر الخطابات التواصلية.

أ- يعمل بطريقة غير شعرية، أي غير فنّية، فيتساوى مع بقية الخطابات الأخرى، وذلك بناء على قاعدة لسانية عامة ترجع التغيرات للمضمون (أو المحتوى)، ومن هذا المنظور العادي يتضمن الخطاب أمورا ملموسة، يتلقاها السامع الذي يدرك جيدا أن هذا المنظور لا يشكل جوهر الخطاب ولا روحه.

ب- ولكون الخطاب الأدبي يعمل على مستويين في نفس الوقت: الأول عادي، والثاني سيميائي، وبناء على المستوى الثاني، وبغض النظر على المضمون المرجعي يتشكل المضمون الذي ينتمي إلى عالم مزدوج [2]: "من جهة هناك عالم النص الأدبي ذاته الذي يكون مرجعية خاصة، ومن جهة أخرى ينتمي

---

(1)- ينظر جورج مولينيه ، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ص 16-17.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 17- 18.

هذا العالم الخاص إلى حقل جماعي أكبر هو العالم الجمالي – الثقافي الذي يكون مشتركا بين أفراد المجتمع[1]".

إن الكاتب عند بارت لا يبدأ عمله بمادّة جديدة أو بإنتاج لغته الخاصّة به وإنما يستعمل اللّغة التي تسيطر بدرجة قصوى على الإنتاج الأدبي لكونها تشكّل نظاما مسبّقا للمعاني، فهي عنده مزيج من العادات والاعتقادات والأزياء والثقافات السائدة في محيط الكاتب [2]، يقول بارت: "يصنع الأدب من اللّغة من المادّة التّي كانت تحمل المعنى حين استحوذ عليها الأدب، يجب أن ينحشر الأدب في نظام لم يوضع له ، وإن كان لهذا النّظام عمل الأدب نفسه: التواصل"[3].

تأثر "بارت" "بدي سوسور"، حيث لمس علم اللغة – عنده– وترا حساسا، واهتم بالعلاقة الرّابطة بين اللغة واستخدامها الفعلي، فبحث عن ما يشابه هذه العلاقة، وهو يدرس المكان الصامت: المتغير والثابت على السواء الذي يتوسط بين الكلمات كأنه يتكلم ويصمت معا [4]. هذا المكان الصّامت النّاطق في نفس الوقت يجعل اللّغة معبّرة عن ذاتها، ويحوّل القارئ إلى مؤلف انطلاقا من مبدأ

---

(1)– جورج مولينيه ، الأسلوبيّة ، ترجمة بسّام بركة ، ص 18.

(2)– ينظر محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم ، ص 79–80.

(3)– المرجع نفسه ، ص 79.

(4)– ينظر اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليقي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 180.

اللّذة. يقول "رولان بارث": "...كذلك شأن النّص يبعث فيَّ لذّة أحسن إذا ما تمكَّن من أن يجعلني أنصت إليه بكيفية غير مباشرة، إذا ما دفعني، وأنا أقرؤه، إلى أن أرفع رأسي عاليّا وأن أسمع شيئا آخر. فلست بالضرورة مأسورا بنص اللذة، قد يكون فعله خفيفا، معقدا، دقيقا...." [1].

إن دراسة اللغة فيما يراها –عبد السلام المسدي– تتطلب الكشف عن العلاقات الرابطة بين التعبير والتفكير، فهي لا تقوم على اكتشاف الرّوابط بين الرّموز اللّسانية فحسب، وإنّما لا بدّ من النّظر في التّعبير والفكرة معا[2].

كما يشكل النّص الأدبي عنده مادّة لغوية متكاملة تنسب إلى صاحبها من حيث أنّها كلام مبثوث، وتنفصل أدبيتها عنه لكونها تنحصر في السياق المحدد بالنص أي أنها وليدة العلاقات المختلفة التي تنشأ بين عناصر اللّغة. فسمة الأدبيّة في النّص – من منطلقها اللّساني– ثمرة تظهر في بناء النّص ككل، لا في بعض أجزائه أو صورة من صوره، ولا يظهر هذا الجزء ولا يولد إلا ضمن السيّاق [3]، حيث يرى المسدي أن: "...الطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجّر الطّاقات التعبيريّة الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي

---

[1]– رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسن سبحان، ص 31.

[2]– ينظر عبد السلام المسدّي، النقد والحداثة، ص 44.

[3]– ينظر المرجع نفسه ، ص 38.

إلى حيّز الوجود اللّغوي، فتكون السّمة الأدبيّة متطابقة مع فكرة الاستعمال اللّغوي المجسّم والمحدود بسياق معيّن لأنها تحدّد انطلاقا من خصائص انتظام النّص بنيويا[1]."

وفي حديثه عن لغة النص الشعري، اعتبرها كمال أبو ديب وجوده الفيزيائي في المكتوب أو المنطوق، والمادّة الوحيدة التي يطرحها للتّحليل، فدراسة المادّة الصوتيّة- الدلاليّة – عنده- هي السبيل الوحيد لتحليل شعريّة النّص أي دراسة نظام العلامات التي تشكّل كينونته وجسده وشرط وجوده[2].

واللّغة نظام عند هلمسلف، قد يحمل نصّا، وقد يتشكل دونه، حيث يمكن أن تتحقق لغة دون أن يبنى نصّ بداخلها[3].

يتحدد النصّ عبر لغته، فهي بمثابة صورة له، وجسد يعرضه على طاولة الدراسة، وحديثنا عن النّص/اللّغة يقودنا للحديث عن الخطاب/الكلام، لأن الأول مدونة مكتوبة، تثبت اللغة كينونته، وترتبط ديمومته بها ويقرأ في كل زمان ومكان،

(1)- عبد السّلام المسدّي ، النّقد و الحداثة ، ص 38 .

(2)- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 15

(3)- Louis helmslev : Prolégomènes à une théorie du language ED minuit 1971. Paris France, P56.

فيتميز بذلك عن الخطاب الذي لا يتجاوز سامعه في زمانه ومكانه لأن لغتة منطوقة تتطلب متلق لحظة حدوثه.

تنتج الكتابة نصوصا، مادّتها اللّغة، هذه اللّغة – النّظام التي فرّق سوسور بينها وبين الكلام باعتباره اللّغة "كلٌّ منظَّم من العناصر لا يمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل كمجموعة، ولا يكون لعناصر التنظيم إذا أخذت على حدة، أيّة دلالة بحدّ ذاتها، بل تقوم دلالتها فقط عندما ترتبط ببعضها وبالتنظيم ككل، ولا تكمن أهمية الدّراسة اللّغوية في إطار دراسة عناصر التنظيم، بل تكمن هذه الأهمية في إطار دراسة الروابط والعلاقات التي تجمع في ما بينها"[1].

ومهما يكن، فإن اللّغة لا بد لها من نظام يحكمها فهو أكثر العوامل ضمانا لسلامتها لأنه يفرض آلية معينة تتألف على أساسها دلالات النصوص.

(1)- ميشال زكرياء، بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص 66.

2-أ) النّظام /حركة العلاقات:

إن القول الأدبي ليس مجرّد تتابعا خطيا للمفردات المعجمية، ولا رصفا قواعديا للألفاظ، لتوليد المعاني المعهودة، وإن كان يستعملها فهو لا يعد تركيبا فحسب أو إنشاء يتوارث أو يحفظ أو يلقَّن، وإن كانت مادته اللّغة، فهو ليس مجرد لغة، ولا يلقن في المدارس التعليمية، وإن سعت أدوات التعليم على جعله كذلك، بل يتمرد بصياغته[1]، "ويخلق حجمه وفضاءه: حجمه هو في الدّلالات التّي يولّدها نهوض التّعبير في بنيته كجنس أدبي، أو كنوع (نص شعري، نص روائي...) في الجنس الأدبي . الدّلالات تولد في الصياغة، وتولد، أكثر تخصصا في حركة انتظام البنية، تُشكّل، بالعلاقات بينها، فضاء هذه الحركة. الفضاء مكان ليس لغويا وإن كانت اللغة (التعبير) هي أداته"[2].

لم يتطرق النّقد العربي القديم إلى العلاقات الرّابطة بين العناصر، وبالتالي لم يتطرّق للنّظام، وإنما درس العناصر في استقلالها، حيث ركّز الأدباء والنقاد العرب على ثنائية (اللفظ، المعنى)، فدرسوا النص على مستويين: مستوى اللفظ ومستوى المعنى، أي بنيتي الشكل والمضمون، حسب المفهوم المعاصر، ولكن ظلّت

---

(1)- ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، ص 82.

(2)- المرجع نفسه ، والصّفحة نفسها .

دراستهم منحصرة في جدالات طويلة وعميقة حول علاقة المستويين ببعضهما البعض وأولوية أحدهما عن الآخر [1]، نظر الجرجاني "إلى عضوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ورأى أن اللفظ هو ضرورة المعنى ومن تم عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات"[2].

فبحديثه عن النّظم تميّز الجرجاني، واختلف عن بقيّة نقاد عصره، في فهمه للمعنى وعلاقته باللّفظ، فلم يعط اللفظة المفردة قيمة إلا داخل السيّاق، حيث تتولد العلاقات وتكتسب دلالاتها، إلاّ أنّه وفي دراستة المتميّزة هذه تناول قضيّة اللّفظ والمعنى في حدود العبارة، ولم يتجاوزه إلى النّص. إن النّظام يدرس حركة العناصر، وزمن هذه الأخيرة، ولا يمثل العناصر في حد ذاتها، ولا مجموعها، ولا حضورها فيه، وإنما ينظر فيما يجعل العلاقات في حركتها تنتج نسقها ودلالاتها، ومن تمّ ينظر في الفضاء الذي تتناغم فيه العناصر أو تتنافر، وتتفاعل فيه العلاقات وتتماسك، فتستريح لحركتها، وتجعل من النّظام نمطا مستمرا ومتكرّرا، يتمايز عبر التاريخ لكنه يبقى، كما يتمايز في القصائد، ويبقى مقاوما للتفكك، وقادرا على استعادة آليته باستمرار. فالتفكك لا يهدم النّظام، ولا يطول البنية، وإنما

---

(1)- ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، ص 96.

(2)- المرجع نفسه ، و الصّفحة نفسها .

عناصر منها، وانهدام العنصر لا يعني انهدام النظام لأنه يتجاوز الخلخلة باستقباله للبديل المتلائم مع بنيته، فتستعيد حركة العلاقات توازنها، ويبقى بذلك النظام، مما يمنحه نسقيته الخاصة القابلة للتمايز، والقادرة على جعله وعلى المدى الطويل، موروثا[1].

تتميز اللغة بكونها تمثل نظاما، حيث لا تستطيع الحديث عنها في إطار الدلالات المنفردة، هذه الدلالات الحاضرة تتقابل مع ما هو غائب وتنوب عنه من جهة، وتبدو وكأنها على علاقة بدلالات متماثلة من جهة أخرى، فالعلم الوطني مثلا تربطه بما يماثله من أعلام وطنية أخرى. لكن ورغم هذه التقابلات التي تفرضها اللغة نجدها تشكل نظاما معقدا[2].

إن اللغة حسب سوسور "كلّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر، وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدهما إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى، فإذا بالحدث اللغوي جهاز تنتظم في كيانه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجرّ عن تغيّره، تغيّر في وضع بقيّة العناصر، وبالتالي كل

---

(1)- ينظر يمني العيد، في معرفة النص، ص 96.

(2)- ينظر أزوولد تزيفان تودوروف ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة قنين عبد القادر ،ص 22.

الجهاز، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي"[1].

ولو أنّنا نظرنا في تشبيه سوسور للغة بلعبة الشطرنج لوجدناه يؤكد أن اللّغة نظام تحكمه قواعد خاصة، وترتبط عناصره لتشكل بنية متماسكة، فهو يمنح الأولوية للتّنظيم الدّاخلي الباطني للّغة، ولا يهتّم بكل ما هو تاريخي[2].

فالقواعد التّي تحكم لعبة الشّطرنج، شبيهة بالعلاقات الرّابطة بين عناصر اللغة، حيث لا يتأثر نظام اللّعبة إذا ما غيرنا القطع الخشبية بأخرى عاجية، أما إذا غيّرنا عدد القطع، أو لعبت هذه اللعبة بقوانين غير التي وضعت لها، فلا بدّ لهذا التغيير أن يمس نظام اللعبة وقواعدها.

فمعاني الوحدات اللّسانية تتحدّد داخل الجمل، وباختلافها عن غيرها، لأن الدال ليس مجرّد صوت يحمل دلالة لمدلول معيّن فحسب، وإنما تتحدد وظيفته باعتباره جوهرا يختلف عن بقية الدّوال[3].

(1)- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، أوت 1986، ص 128.
(2)- ينظر : إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 47.
(3)- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 17.

ولأن الدّلالة تتبني داخل النّظام، نجدها تكتسب أبعادا لا يمكن إدراكها على مستوى المفردة الواحدة، حيث تتدرج الدّلالة ضمن علاقات المحور الاستبدالي التي تستدعي بحضورها الترابط الحتمي مع الدلالات الغائبة.

وبمجرّد الملاحظة يمكننا إدراك أن دلالتين قد تتفقان أو تختلفان كما يمكن لإحداهما أن تتدرج تحت الأخرى، أو تفرض وجودها، مما يوحي بمدى التنظيم والترتيب الذي يتميز به معجم لسان ما، حيث تترابط دلالالة ببعضها البعض، وقد تعرِّف بعضها بعضا[1].

"إنّ الجماليّة في النّص الأدبي ماثلة في نظام التّركيب اللّغوي للنّص أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزّمان والمكان التي تولّد فضاء النّص، وتخلق للفعل فيه، مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور، تتقاطع وتلتقي وتتصادم، وتخلق غنى النّص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه"[2]، وفي رؤيته للجماليّة في النّصوص الأدبية، يذهب النّقد البنيوي إلى أبعد من ذلك، فيراها في نظام البنية ذاتها للنصوص الشعرية وفي نظام التركيب اللغوي لها، أي في البنية ككل لا في جملها ومفرداتها فحسب، حيث تتجلى من

---

[1]- ينظر أزوولد تزيفان تودوروف ، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث،، ترجمة قنين عبد القادر، ص 23.

[2]- يمني العيد، في معرفة النص، ص 127.

خلال التكرار، وما ينتج عنه من تفجير للمعاني وتجديد لها، ومن خلال المعادلات والترادفات والتوازنات التي تحدد دلالات النّص- كما تظهر هذه الجمالية في الأصوات والحروف والوحدات المعجمية التي تعمل على توليد رؤية ذات علاقة وطيدة بالظروف الاجتماعية والواقع التاريخي لتلك المرحلة[1].

تحمل البنية عند ليفي ستروس طابع النّظام لأن عناصرها تتغيّر بمجرّد تعرض أحدها للتغيير، فهناك روابط باطنية بينها، رغم ما يظهر من تنافر بين الظواهر و البنى في المجال الإنساني، ويتجسد هذا بوضوح في مجال الانثروبولوجيا، حيث يتواجد شيء خفي بين الطقوس المختلفة والعادات والتقاليد يشكل بنيتها المشتركة[2].

فالبنية حسب "جان دوبوا" نظام تميّزه مفاهيم الكليّة والتغيّر والانتظام الذّاتي[3].

ويشرح "إبراهيم زكرياء" السّمة الأولى "الكليّة" على أنّها تتكوّن من عناصر داخليّة خاضعة لقوانين تحكم البنية، ولا علاقة لها بالعناصر الخارجيّة المستقلّة عن الكل.

(1)- ينظر يمنى العيد ، ص127 .

(2)- ينظر عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 17.

(3)- Jean du Bois Dictionnaire de linguistique et des science du langage, P 446.

ترفض البنية حالة السّكون المطلق وتقبل باستمرار من التغيرات ما يتماشى وعلاقاتها الداخلية، فكان بذلك "التغيّر" سمة ثانية مميّزة للبنية. وأما السّمة الثالثة فتسمح لها بتنظيم ذاتها لأنها محكومة بقواعد معيّنة، وخاضعة لقوانين خاصّة، وهي قوانين الكل التي تحكم البنى، فتجعلها مترابطة، محافظة على وحدتها، وعلى كينونتها – بقائها– محققة لنسبة من الانغلاق على ذاتها، لأنها تبقى رغم هذا الانغلاق قابلة للاندراج تحت بنى أوسع[1].

باستمرار النّظام بحركة العلاقات الداخلية وباستمرارها به ، تستمر المنظومة اللغوية، وتستمر اللّغة مؤدّية لوظيفتها، كأداة تفاهم بين البشر، حيث يفرض النّظام حركة داخل البنية، غير خاضعة لإرادة الأفراد [2]، "حركة تنهض بين العناصر، وتوازن بينها، أو توازن العلاقات بينها بما يكفل استمرار النسق لهذه البنية، أو بما يكفل استمرار البنية في نسقها"[3].

بهذا المفهوم يشكل النّسق موطنا للعلاقات، فهل يحكم حركتها، أو يعتبر مكانا لتفاعلاتها فقط.

(1)– ينظر إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 30–31 بتصرف.

(2)– ينظر يمني العيد، في معرفة النص، ص 32.

(3)– المرجع نفسه، والصّفحة نفسها .

2-ب) النسق/ البنية- الشكل:

النسق جزء لا يتجزّأ من البنية، إذ يعتبر ساحة تتفاعل فيها العناصر ضمن علاقات متحركة ناتجة عن اختلاف الوحدات اللغوية، فهو يتحدد "في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها، وهو يكتسب قيمة داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها"[1]،

تعد البنية عند جان "بياجيه" نسق من التحولات تحكمه قوانين خاصة، فهو يستمر ويزداد ثراء باستمرار التحولات والتغيرات داخله، دون أن تتعدى حدوده لما هو خارج عنه[2]، كما تتحدّد قيمة العلامة بموقعها ضمن شبكة العلاقات، وهو ما يشرحه "دي سوسور" في تشبيهه لموقعها ضمن المنظومة اللغوية بموقع الوزير في لعبة الشطرنج، حيث يمكن استبداله على الرقعة بأي شيء آخر دون أن يتغير نظام اللعبة ولا نسقها رغم أنها تقوم على شبكة من العلاقات تربط بين أحجارها

(1)- يمني العيد، في معرفة النص، ص 32.

(2)- ينظر إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 30.

المحكومة بنظام، ذلك حجر الوزير لا قيمة له بذاته بل بوجوده داخل البنية وفي نسقها، فقيمة رمز الماء ودلالته في نص شعري جاهلي تختلف عنها في نص شعري للسيّاب مثلا لأن نسق القصيدة لا يظهر في استقلال العنصر، الذي هو "الماء"، بل يتّضح في البنية ككل[1].

يتميّز الشّعر في العرف النقدي، عن بقية الأبنية اللّغوية، بخصائص تنظيمية ونسقيّة، ويبرز النّسق من خلال تكرار ظاهرة لغوية، وطغيانها في التركيب الشعري، كما يتحدد بدورها الإيقاعي الذي يعمل على تحديد المعنى، وبناء عليه، يكتسب النّسق مفهومه انطلاقا من الفونيم لكونه أصغر وحدة دالة مارا بالصيغة والتركيب الجزئي، ويكتمل في النص باعتباره بناء لغويّا كليا[2].

يميّز النسق لغة الشعر، رغم أن عملية الإبداع لا تعد آلية للكشف عن مختلف الأنساق، لأن التفاعل الفكري مع الشعور لا يتحدد في شكل بعينه، وإن طغى وبرز في نصوص معينة، فهذا لا يعد سببا للإيمان به، وبوجوده في كل النصوص الأدبية لكونها تتميز بعالمها الخاص الذي تبرزه اللغة [3]، وتشكل النسق وانحلاله ينطوي على صفة أساسية في الشعر، إذ عن طريق المفاجأة والدهشة أو

(1)- ينظر يمني العيد، في معرفة النص، ص 32-33.

(2)- ينظر مصطفى السعدي، المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية- ص 106.

(3)- ينظر المرجع نفسه ، ص 108.

المفاجأة والتوقع، أو المفاجأة وخيبة الظن، تحدث حالة من التنويم أو الاستسلام إلى حد الغياب في النص الشعري"[1].

لا تكتفي العملية النقدية باكتشاف النسق فحسب، إذ لا بد من تفكيكه حتى تكتمل العملية، ويتم الكشف عن الجدلية المولّدة للمعنى بين الدال والمدلول، حيث لا تظهر فاعليتة إلا باكتماله وانحلاله[2].

ينظر البنيويون إلى البنية على أنها نسق تحكمه قوانين خاصة، يتّصف بوحدة علاقاته الدّاخلية وانتظامها الذّاتي حيث يتغيّر بتغيّر علاقاته ويكتسب معناه من الدلالة الناتجة عن المجموع الكلي للعلاقات، وانطلاقا من هذا التّعريف يمكننا اعتبار البنية تصوّرا عقليا تدل عليه آثاره، لكونه حقيقة لا شعورية، حيث تتميّز هذه الحقيقة بالثبات أكثر من تميزها بالحركة لأنها آنية، تتبلور في الآن أكثر من تبلورها عبر الزمان، لذا نجدها تزيح الذات عن المركز وتكشف عن النظام أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة فيه. فالبنية لا تمثل الأشياء في حد ذاتها بل ما نعقله من علاقات رابطة بينها [3]، يقول جابر عصفور: "كان دي سوسور يعني بالنسق شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية، ويمكن القول –إجمالا– أن الاهتمام

(1)– مصطفى السّعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعر ـ قراءة بنيوّية ـ ص 105.

(2)– ينظر المرجع نفسه ، ص 106.

(3)– ينظر اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، 289–290.

بمفهوم "النسق" راجع إلى تحوّل بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات" أو "الوعي الفردي" من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا – في البنيوية– بمفهوم الذات المزاحة عن المركز"[1].

تبعد البنيوية في دراستها للأثر الأدبي، الانفعال والأحكام الوجدانية وتعتبرها عاجزة تماما عن فحصه في ذاته، ومن أجل ذاته وهذا أمر ضروري لاكتشاف ملامح النص الفنية، ولا يتحقق إلا بدراسة العلاقات الداخلية الرابطة بين وحدات النص الأدبي.

فكل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية، تشكل بنية، فالضمائ ر بنية، واستعمال الأفعال بنية و...إلخ، ولدراستها لا بد من تفكيكها إلى عناصرها المكونة لها دون النظر فيما يحيط بها من عوامل خارجية. وفي تعريفه للبنية يقول "تودوروف" في

(1)– اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ، ترجمة جابر عصفور ، ص 291.

كتابه "ما البنيوية": "ليس العمل الأدبي سوى تجل لبنية مجردة عامة، إذ أنه ليس إلا تحقيقاتها الممكنة"[1].

وما البنية حسب "تودوروف" إلا مجموعة من القوانين العامة التي ينتج عنها العمل الأدبي، حيث يمكننا استخلاصها من داخل النص، فدراسة بنية النص عنده، هي دراسة لبنية مزدوجة: خاصة (بنية النص)، وعامة (بنية الأدب)، فيما هي دراسة لأدبية النص قبل كل شيء، كما يقول "جاكبسون".

يشق الكاتب طريقه الخاص، فيبلور بنية خاصة لنصه من بين الاحتمالات العديدة التي تطرحها البنية العامة، إلا أنها – ورغم كونها بنية خاصة– ليست واحدة فحسب، بل تشكل بنيات عديدة قد تبرز إحداها، وتطغى على البقية[2].

ومن نظرة البنيويين للبنية، ننتقل لنظرة الشكلانيين الروس للشكل، فقد تحول الشكل عند الشكلانيين الروس إلى بنية عند البنيويين، إثر حركة براغ اللسانية، وفي حديثه عن الشكل يستعمل فاليري كلمة بنية قائلا: "بنية التّعبير حقيقة، ليس المعنى أو الفكرة بالنسبة إليها إلا ظلا" [3]، فأعطاها بذلك أهميّة على المضمون

---

(1)– جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 203–204.

(2)– ينظر المرجع نفسه ، ص 204 بتصرف.

(3)– جورت فخر الدين، شكل قصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 185 عن Hytier Jean, la poétique de Valery. Librairie Armand Colin, Paris 1953, P 81.

الذي اعتبره شكلا من الدرجة الثانية، فالشّاعر عند "فاليري" يبلور أفكاره من أشكاله، وليس العكس، فهو يمنح الأفضلية للقافية التي تولد الفكرة، كما نجده يقلل من أهمية العناصر ذات الطابع المضموني، ويرى في الشكل مكونا حقيقيا للأثر الفني، فموضوع القصيدة عنده غريب عنها كغرابة اسم الرجل بالنسبة للرجل نفسه[1]، يقول "فوسيون": "فكرة الفنان شكل...وميزته أنه يتخيل، يتذكر، ويفكر، ويحس بالأشكال، أو بواسطة الأشكال، ...إننا لا نقول بأن الشكل تمثيل، أو رمز للإحساس بل هو حيويته، لنقل – إذا أردنا– إن الفن لا يكتفي بأن يقدم الشكل رداء للإحساس، بل إنه يوقظ الإحساس بالشكل"[2].

بناء على ما سبق، يمكننا القول بأن النّسق الذي تحدث عنه "دي سوسور" يقترب من مفهوم الشكل الذي استخدمه الشكلانيون الروس، ثم البنيويون بعدهم، بمصطلح البنية، فالنّسق جزء لا يتجزأ من البنية، يتحدد داخلها ضمن شبكة العلاقات المتحركة فهي تضمه باعتبارها ثابتة، تتحرك داخلها العناصر وتتفاعل وتتسجم مع نظائرها ضمن نسقها وفي بنيتها.

---

(1)– ينظر جورت فخر الدّين ، شكل القصيدة العربيّة في النّقد العربي حتى القرن الثّامن الهجري ، ص 185 .

(2)– المرجع نفسه ، ص 170–171 عن Focillon. Vie des Formes P 73.

ثالثا- النص / البنية:

يهتم البنيويون بدراسة الجوهر الداخلي للنصوص الأدبية، فهم يتعاملون مع النّص بإلغاء كل الإفتراضات السّابقة، مثل علاقته بالحقائق الفكريّة والواقع الإجتماعي أو الأديب، والعمل الأدبي عندهم له كيانه الخاص ونظامه أي له بنية مستقلة بذاتها عن كل ما هو خارجي، هذه البنية عبارة عن شبكة من العلاقات تميّز النّص الأدبي عن غيره من النصوص وفيها تتجلى أدبية الأدب[1].

"تنشأ البنية الخاصّة للنّص إذا من بين الاحتمالات الكثيرة التي يمكن للبنية العامة (بنية اللغة أو الأدب) أن تتجلى من خلالها عندما يبدأ الكاتب بشق طريقه الخاص، إلا أن هذه البنية ليست واحدة، بل هي بنيات عديدة قد تطغى إحداها على الأخرى"[2].

فالنّص عند البنيويين له بنية مركزيّة تتشكّل من العلاقات الدّاخلية فقط، وقد تأثّرت الدّراسات الأدبيّة في نظرتها هذه بالبنيوية اللّغوية التي جعلت النّظام اللّغوي يسيطر على عناصره ولا يدرس إلا من داخله.

(1)- ينظر شكري عزيز ماضي، محاضرات على نظرية الأدب، ص 139.

(2)- جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 204.

رفض البنيويون المناهج النّقدية السّابقة لأنّها تتعامل مع ما يحيط بالنّص، وجعلوا مهمّة النّاقد تتجلّى في تحديد أدبية الأدب وذلك بوصف النصوص من داخلها والتّركيز على جوهرها أو بنيتها العميقة التي يتم الكشف عنها بالتّحليل المنهجي المنظّم [1].والأدب عندهم "مستقل ، فموضوعه هو الأدب نفسه. وهذا يعني بأن التّعرف على بنية النص مقصود لذاته لأن عقلانية النظام – فكرة النظام هي الفكرة المركزية في النقد البنيوي– غدت بديلا عن عقلانية الشّرح والتّفسير– الشرح هو دراسة علاقات النص والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي– التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها.

ولا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التّطوّري للأدب إذ يروا بأنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النّص وتعيش فيه، ولا صلة لها بخارجه"[2].

كما أن الامتداد عندهم لا يمثّل عاملا جوهريا في تحديد قيمة النّصوص الأدبية، فالنص يمكن أن يكون مقطوعة شعريّة قصيرة أو رواية مطوّلة، إلا أن قيمتها تتحدد بنوعية الرّسالة التي يتضمنها كل منهما[3].

(1)– ينظر شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد ص 30.

(2)– المرجع نفسه ، ص 31.

(3)– ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 303.

يقول اللغوي الكبير "هلمسلف": "إن أبعاد العلامة لا تمثل منظورا مناسبا لتحديدها، بحيث نجد كلمة واحدة مثل نار، يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا، فكلٌّ منهما يمكن اعتباره نصّا وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النّظر عن أبعاده أو مدى طوله"[1].

إن البنية عبارة عن نظام تميزه ثلاثة مفاهيم وهي: الكل أو الكلية، والتغير والانتظام الذاتي.

أما السِّمة الأولى أي الكلية، فتبعد البنية عن كل ما هو خارجي، وتجعلها تتكوّن من عناصر داخلية خاضعة لقوانين معيّنة، وأمّا السمة الثّانية – التغيّر – فتجعل البنية قابلة للتغيير المستمر حسب ما تتطلبه العلاقات الداخلية حيث لا يمكنها أن تظل في سكون دائم.

لقد سعى البنيويون – حسب بياجيه – إلى تثبيت البنيات فوق دعائم لا زمانية شبيهة بدعائم الأنظمة الرّياضية. إلا أن العلاقة متينة بين تكوّن البنية وفاعليتها، أو بين مفهوم البنية ومفهوم التّعبير.

---

(1)– صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النّص ، ص 298.

وأما السمة الثالثة – الانتظام الذاتي–، فتجعل البنيات تنظّم ذاتها بذاتها، وهذا ما يحفظ لها وحدتها وبقاءها، ويحقّق لها الانغلاق الذاتي. وهذا يعني أن لها قوانين تحكمها حيث لا تجعلها مجرّد مجموعات ناتجة عن تلاقي مجموعات خارجية مستقلة، بل تجعل منها أنسقة مترابطة، تنظم ذاتها، خاضعة لقوانين خاصة، ورغم كون البنيات منغلقة على ذاتها فهذا لا يمنع أن تتدرج البنية الواحدة، تحت أخرى أوسع منها على صورة بنية تحتيّة، فعملية التّنظيم الذّاتي تتجلّى على شكل آليات بنيوية– إيقاعات وعمليات– تضمن للبنيات استمرارها[1].

لقد وسع "بارت" مفهوم النص وجعله نوعين: نصّ قراءة ، ونصّ كتابة، ووصف الأوّل بالتّقليدي الساكت، هيكله قيم ثابتة، تعداها الزمن، يرتبط داله بمدلوله بعلاقة ثابتة تدعمها فرضيات جاهزة، عكس نصوص الكتابة التي لا تعتمد على فرضيات مسبقة، وترفض العلاقة الثابتة بين الدال ومدلوله، فهي منفتحة، تتحرك شفراتها باستمرار وبشكل لا يقبل الثّبات[2].

تتميّز نصوص النّوع الثّاني، عن الأوّل بقبولها لقراءات عديدة، مما يسمح بإعادة كتابتها من جديد وهذا ما لا تتميز به نصوص القراءة لأن مقصدها مباشر

---

(1)– ينظر : إبراهيم زكرياء، مشكلة لبنية، ص 30–31.

(2)– ينظر : اديث كرزويل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 192–193.

لا يقبل التأويل، ولا إعادة التأليف من جديد، فهي لا تقبل إلا القراءة الاستهلاكية، كنصوص الإعلان مثلا، مما جعل بارث يركِّز ويهتم بنصوص الكتابة التي وصفها بالإنتاجيّة، لكونها تقبل عدّة تفسيرات انطلاقا من مبدأ اللّذة الذي يمنح النّص قابلية للتّجديد وبصورة لا نهائية، يقول رولان بارث: "...يستطيع الجميع أن يشهد بأن لذّة النّص غير أكيدة الحصول: فلا شيء يؤكد أن هذا النص بعينه سوف يلذ لنا مرة ثانية، فهي لذة قابلة للتفتيت، تتحلّل بالعادة والظّرف، هي لذّة هشّة...فالنّص يخضع لقضاء ، هو قضاء العلم النّقدي، اللّذة من حيث هي مبدأ نقدي"[1].

وقد لخص بارث مفهومه للنص في بحث بعنوان "من العمل إلى النّص"، يمكن إيجازه فيما يلي:

* النص يقاوم الحدود والمفهوم، وقواعد المعقول، فهو بمثابة قوة منقولة.

* النص لا نهائي، يحيل إلى لعبة متنوعة لا إلى فكرة معصومة.

* لا ينتمي المؤلف إلى نصِّه، فهو يحتك به فقط حيث لا يتواجد في بدايته ولا في نهايته.

---

(1)- رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ص 53.

* يعد القارئ منتجا للنص فهو ليس مجرد مستهلك وقراءته بمثابة تأليف جديد لبنيته، وهكذا يكون النّص مفتوحا يقبل قراءات عدة[1].

بناء على ما سبق، يمكن القول أن النّص يعتبر كيانا لغويا مستقلا، بنيتة نظام من الدّلالات ، لغته شارحة لنفسها، لكونها مسيطرة على عناصره، وتشرح نفسها من خلال فك رموز شبكة العلاقات الداخلية التي تولد وتعيش فيه، وتبتعد عن كل الأطر المحيطة بها، ذات البعد التاريخي التطوري، وعليه كانت ميزته الاكتمال وليس الطول، حيث يمكن لعلامة لغوية أن تكون نصا إذا اكتملت دلالتها.

(1)– ينظر : صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 296–297.

رابعا ـ النص/ الشّعرية:

شغلت مشكلة الشّعرية الفكر النقدي منذ أرسطو إلى يومنا هذا، حيث تأكّد للنّقاد أن محاولة تقديم فهم نهائي وشامل لأبعادها، أمر مستبعد، وقد انكبّت جهودهم في محاولة البحث عن الحدود الفاصلة بين الشعر اللاّشعر.

لقد أقام "امبرتوإكو" مثلا هذه الحدود انطلاقا من المنهج النّقدي الذي أسّسه "كروتشه"، كما حاولت المدرسة الشّكليّة الرّوسيّة تحديد شروط تكوُّن الشّعرية، وتتبّع واقع تبلورها، وغالبا ما يتبلور مفهوم الشعرية في مختلف الأنظمة النقدية وإن لم تسع هذه الأخيرة إلى تحديده بشكل مباشر، لأن مثل هذا المفهوم يتشكّل ضمنيّا ويختفي وراء الأحكام النقدية الصّادرة عنه، وهو ما يبدو جليا في عمل "إليوت" النّقدي الذي لا ينظر بشكل واضح لما هو شعري أو لا شعري، إلا أنّنا نجده صاحب مواقف محدّدة من قضايا أدبية ونقدية تعمل على الفصل الفعلي بين الشّعر واللاّشعر[1].

تعدّ الشّعريّة ميزة نصيّة قابلة للوصف والتحليل، وتشبيهها بالحب مثلا لكونه لا يوصف، إدراج لها ضمن ميتافيزيقية تحيلها لإستحالة التحديد الإيجابي،

---

(1)- ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 16.

وتضعها خارج المتناول، وهذا التغييب للشعرية عريق في الفكر البشري لعل رواسبه تعود للأصول الأسطوريّة والسّحرية للشعر. فقد كشف "عبد القاهر الجرجاني" من خلال تحليلاته النّقدية العربية، لجوانب متعدّدة للعمل الأدبي، إلاّ أنّه ورغم إيمانه بماديّة النّظم، ظلَّ يصرّ على وجود أبعاد للشعر تولد الهزة ولا سبيل لإدراكها إلا بالحدس، وبالمقابل، وبطريقة مماثلة، أشار "رولان بارت" إلى مكان في النّص الأدبي، لا يمكن تناوله بالتحليل أسماه بالهزّة، أو ما يعرف في بعض الترجمات باللذّة[1].

يبعد "جان كوهين" مفهوم الشّعرية عن التحديد السلبي، ويجعل لها مادّة دراسة محدّدة من خلال قوله: "إن اللّسانيات قد صارت علما يوم تبنَّت مع سوسور مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصّة، والشّاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي...." [2].

(1)- ينظر كمال أبو ديب في الشعرية، ص 18.

(2)- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 40.

اللّغة، إذن هي المادّة الوحيدة المطروحة للدّراسة لأنّ ما يجسّد إحساس الشّاعر، كلماته لا أفكاره، وتنصبّ قدرته وعبقريته كلّها في إبداعه اللّغوي.

ليس الشّعر عند "جان كوهن" مجرّد طريقة في الكلام أو شكل من أشكال اللّغة، كما لا يعدّ علما قائما بذاته، وإنّما هو فن، والفنّ – عنده– شكل، لغته مصنوعة، عكس النثر الذي يعتبر لغة طبيعية، فالصور البلاغية الكلاسيكية بأنواعها من مجاز واستعارة و...ليست مجرد حلية يكتسبها الشّعر، بل تكوِّن جوهره[1]، وعندما يأتي الشّاعر باستعارة مثلا، يكون قد أتى بكلماتها، بالعلاقة الرابطة بينها، فهو يبدع معطيات جديدة من شكل قديم، والجديد لا يتجسد في الصور البلاغية في حد ذاتها، بل في الحلة الجديدة التي ظهرت بها الكلمات والتي جسدتها عبقرية الشّاعر[2].

لذا، لا ينبغي أن يكون تناولنا للغة الشّعر – حسب جان كوهن– كتناولنا لأي وثيقة أخرى بالدّراسة، لأننا سنغفل أهم ميزة لها وهي: الجمال، فلا يمكن للتحليل النفسي ولا الاجتماعي أن يطبّقان عليها، لأنّها تصنع من استعاراتها، ومختلف صورها البلاغية ، شاعريتها، التي تميّزها بدورها عن باقي الفنون

(1)– ينظر : جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 46.

(2)– ينظر : المرجع نفسه ، ص 44.

الأدبية[1]. حيث لا يتحدّث الشّاعر كما يتحدث عامة الناس بل "إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشّعري"[2].

يحدّد "جان كوهن" هدف الشعرية ووظيفتها، في مدى قدرتها على الفصل بين الشعر والنثر، وفي تصنيفها لكلّ ما هو شعري في خانته التي تميّزه عن النّثر[3].

وبذلك يكون قد اعتمد المنهج المقارن في دراساته للتمييز بين ثنائية (شعر نثر)، ولمّا كانت اللّغة الشّائعة هي لغة النّثر، نجده يتخذها معيارا يقيس عليه نسبة انزياح القصيدة، فكل أسلوب حاد عن ما هو شائع أو عادي أو مألوف أو عن المعيار يعتبر انزياحا* بمفهوم "جان كوهن"[4].

وضمن مفهوم الانزياح نجده يلاقي بين الأسلوبية والإحصاء، باعتبار الأولى علم الانزياحات اللغوية والثاني علم الانزياحات عامة، وهذا ما يسمح بتطبيق نتائج

---

(1)– ينظر : جان كوهن ،بنية اللّغة الشّعريّة ، ترجمة محمد العلي و محمد العمري ، ص 40.

(2)– المرجع نفسه ، ص 15.

(3)– ينظر المرجع نفسه ، ص 14–15.

*– يخرق الانزياح قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد. إنه لا يعد شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية."، المرجع نفسه ، ص 6

(4)– ينظر المرجع نفسه ، ص 15.

الإحصاء على الأسلوبية، مما يجعل الشعرية قابلة للقياس [1]. إلا أن إحصاء ما هو واضح كالقافية مثلا أمر بسيط إذا ما قورن بإحصاء الاستعارات[2].

من الدراسات العربية التي عملت على قياس نسبة الكثافة التخيلية، في النصوص الشعرية، ما قام به "سعد مصلوح" وهو يبحث عن معدل اللغة الاستعارية، في شعر كل من بارودي وشوقي والشابي التي حددها على التوالي: 27، 32، 51، وانتهى بذلك إلى وجود فروق واضحة في استخدام اللغة التصويرية، حيث تظهر جليا أكبر نسبة عند الشعراء الرومانسيين، وفي مقدمتهم أبو القاسم الشابي[3].

وعلى النقد الأدبي حينئذ، البحث عن دلالة هذه الصور الاستعارية بقياس مدى نسبة انزياحها وانحرافها عن المألوف، ومدى انسجامها البنيوي داخل النظام اللغوي[4].

---

(1)- ينظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 16.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 18.

(3)- ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،عبدو غريب 1998 ، ص 33.

(4)- ينظر المرجع نفسه ، ص 33 .

إلاّ أنّ فكّ رموز جماليات البناء الشّعري، ليست في متناول العامّة، ولا بدّ لقارئها أن يمتلك المعرفة بقواعد نظامها، حتى يقدم الفهم الأمثل لما يقرأه[1]. "وعلى الشّعرية حينئذ أن تقدّم آليات تكوين هذا الفهم، إن أرادت تنميّة المعرفة الخاصّة بها، وعندئذ تصبح القواعد النّحوية، ومثلها في ذلك القواعد البلاغيّة والأسلوبيّة، عناصر داخلة في تكوين الكفاءة الحدسيّة لفهم الأدب"[2].

إن معظم الدّارسين لموضوع الشّعرية، انتهى بهم المطاف إلى ربطها باللّسانيات البنيويّة، فإذا كانت اللّسانيات حسب جاكبسون "علم البنى اللّغوية، فإن الشّعرية فرع من فروعها" [3]، لكونها تهتم بدراسة اللّغة ونظام العلاقات الداخلية، فحديثنا عن شعريّة النّصوص الأدبية، يقودنا حتما إلى الحديث عن تفاعل العلاقات اللغوية، والصور الاستعارية داخل البناء النّصي. يقول محمد حسن عبد الله عن الصورة الشعرية: "...إن دراسة الصّورة تظلّ ناقصة ما لم تستكمل بدراسة البناء،...إن الصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقترن بصورة أخرى، وأنّ الصورة

(1)- ينظر صلاح فضل ،أساليب الشعريّة المعاصرة ، ص 20.

(2)- المرجع نفسه ، ص20.

(3)- جان ايق تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 53.

النهائية ليست في إحداهما، وليست في مجموعهما، بل في شيء ثالث لا نقول إنه يتولد منهما، بل يتولد بينهما"[1].

برزت اللّسانيات كعلم اهتم بدراسة اللّغة لذاتها، ومن أجل ذاتها فسعت مختلف الدّراسات الأدبية لإكتساب مفاهيمه و مبادئه في التحليل ، لتحقيق العلميّة والدّقة في النتائج.

وقد عملت المبادئ اللّسانية على بلورة طرق جديدة للتّحليل الأدبي، سعت لقراءة اللّغة في حد ذاتها، باعتبارها السّبيل الوحيد للغوص في أعماق النّص واكتشاف أسراره أو بالأحرى شعريّته.

لقد اتّجه النّقد الأدبي في روسيا بنظره اتجاه "علم اللغة" لأنه كان بحاجة إلى مبادئ جديدة يستعملها كأدوات للبحث، ولما كان الشعر آنذاك يمثل محور الدراسة الأدبية، فقد اهتم النقاد وعلماء اللغة، بدراسة الشّكل اللغوي للشعر، فكان لالتقاء الفن باللغة دور فعال في إنارة الحقلين الدّراسيين معا[2].

---

(1)– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص 20.

(2)– ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 61.

إن مهمة النّاقد عند الشّكلانيين الرّوس هي دراسة الأثر الأدبي في حدّ ذاته، والبحث عن الملامح المميّزة له، والابتعاد عن كل ما هو جانبي، كالنّظريات النفسية التي تهتم بالشاعر لا بشعره، وتجعل من الموهبة أساسا للإبداع.

لقد اهتمت الشكلية بالنّص الأدبي، ورفضت كل ما يحيط به من تفسيرات نفسية واجتماعية و...لا علاقة لها بلغته [1]، واعتبرت "... جميع الوسائل الفنية التي يرتكز عليها الشّاعر من إيقاع ، وعذوبة ، وتأليف مدهش للأخيلة التصويرية تصبّ في الكلمات، لتبرز جسمها وكثافتها، فلا تصبح مجرد ظل للشيء، وإنّما شيء له وجوده، وجميع حقوقه"[2].

إنّ العمل الأدبي – حسب المدرسة الشّكلية– مستقل عن كل ما هو خارجي تكتسب فيه الوحدات اللسانية دلالتها ضمن البناء اللغوي، ويكون لهذا الأخير قيمته ومعناه المستقل الذي يميزه عن اللغة اليومية "فاللغة الشّعرية عندهم ليست فقط لغة صور، وأصوات الشعر ليست فقط عناصر خارجية، كما أن العناصر هذه لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلا"[3].

(1)– ينظر نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 59–60.
(2)– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 79 .

(3)– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 38.

أما حلقة "براغ" فقد اشتهرت بدراساتها الصّوتية الدّقيقة، واعتبرت مختلف مستويات اللغة الشعرية من صوتية ونحوية وبلاغية وصرفية ومعجمية ودلالية ذات صلات وطيدة، يستحيل عزل أحدها عن الآخر أثناء الدراسة [1]. والسّبيل الوحيد لدراسة هذه المستويات بطريقة فعّالة هو رسم شبكة توازي بين مختلف أبنيتها، حيث تتدخل هذه الأخيرة وتتفاعل، فلا يقف تأثير القافية مثلا عند حدود البناء الصوتي، وإنما يتعداه لمختلف الأنظمة الصرفية والأسلوبية والنحوية بما فيها المعجمية[2].

تفادت حلقة براغ، بعض جوانب القصور في النّظرية الشّكلية، فلم تحصر العمل الأدبي في جانبه اللّغوي البحث، ورفضت الانعزالية في الأدب، ودعت إلى استقلال وظيفته الجمالية، حيث لا يمكن استخدام مصطلحات من مجالات أخرى، مما يؤدي إلى اعتبار أدبية الأدب الخاصية الإستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله[3].

إن الشّعرية عند "حلقة براغ" تتجلّى من خلال تفاعل العلاقات الداخلية المستقلة عن كل ما هو خارجي، لكنها تبقى غير منعزلة عنه بحكم طبيعة اللغة،

(1)– ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 118.

(2)– ينظر المرجع نفسه ، ص 119–120.

(3)– ينظر المرجع نفسه ، ص 122– 123.

وبتفاعل العلاقات داخل البنية وتداخلها تتولد الخاصيّة الإستراتيجية الموجهة للعمل الأدبي، التي تميّزه عن باقي الفنون الأدبية، فيستقل ببنيته، لكنه لا ينعزل.

يرى "جاكبسون" أنه لا بد من مقابلة الشّعر، بما ليس شعر، حتى نحدّد مفهومه. ومهمّة الباحث عنده تتجلّى في البحث عما يجعل من الشّعر شعرا ويميّزه عن باقي الفنون الأدبية، أي البحث عن شعريته، حيث لا يمكن الوقوف عند تعريف واحد له، بل نجده يتغير بتغير الزمان والمكان، والبنية الألسنية للنص الشعري، هي وحدها القادرة على تحديد شعريته، وتمييزه عن البنية الألسنية للغة العادية وذلك بسيطرة بعض العناصر على البقية[1].

لا حظ "جاكبسون" أن للغة مجموعة وظائف، وأن الشعرية من أهم وظائفها، إلا أنها لا تستغني عن البقية، كما أنها ليست خاصّة بالشعر فقط.

يقول جاكبسون: في كل تواصل شفهي يبعث المرسل رسالة للمتلقي، يجب أن يتوفر فيها قرينة (سياق)، يفهمها المتلقي ويتأثر بها ثم لا بد من رمز مشترك بينهما في الكل أو على الأقل في الجزء، وقناة تسمح باستمرار التواصل بين المرسل والمتلقي، وتوفر الارتباط النفسي والاتصال الفيزيائي بينهما.

---

(1)- ينظر عثماني الميلود، الشعرية التوليدية: مداخل نظرية، ص 16.

ونوضّح ما سبق في الرسم الآتي:

قرينة (سياق)

مرسل ــرسالة ــ المتلقي

قنــاة

رمـز [1]

ينتج عن كل عنصر من عناصر الاتصال السابقة وظيفة خاصة به، حددها "جاكبسون" على النحو التالي:

(1)- Roman Jokobson. Essai de linguistique général. Les éditions de minuit France. Tome 2. 1973. p 213-214.

المرجعية

التعبيرية ـ الشعرية ـ الإفهامية

الانتباهية

المعجمية (1)

وبهذا درس "جاكبسون" الشعرية لسانيا كوظيفة للغة، لا تستغني عن غيرها من الوظائف، وتهيمن عليها في نفس الوقت فانتقل هذا المفهوم إلى الدراسات الأدبية، واهتم النقاد بتطبيق المبادئ اللّسانية على النصوص الأدبية، فدرسوا البنية لذاتها، وبحثوا عما يجعلها متميزة عن غيرها، وسعوا للغوص في أعماقها، واكتشاف شعريتها، التي تتجلى من خلال تفاعل مختلف العلاقات الداخلية للنص.

(1) Roman Jokobson. Essai de linguistique général. Les éditions de minuit France. Tome 2. 1973. p 220.

خامسا ـ النّص/المرجع:

رغم تعدّد مستويات المحتوى في النّص، إلاّ أنّ أهمّها اثنان: مستوى الدّلالة الذاتية التي يتمحور حولها المرجع الحقيقي والخاص بالنّص، ومستوى الدلالة الإيحائية التي تختفي معها الدلالة الخارجية لتركّز على المرجعية الإبداعية[1]. فالدّلالة الذاتية لا تشكل في نظر "مولينيه" (2) هدفا للدراسة الأسلوبية (3) فهي تمثل عالم النّص ومحيطه والإطار الأساسي الذي تتفاعل فيه عناصره، لكن أدبيته لا تقوم عليها – الدلالة الذاتية– لكونها ترتبط بالسياق ارتباطا تاما، وغالبا ما تعمل الدلالة الإيحائيّة على تحويلها، أو حتى تشويهها، لأنها هدف الدراسة الأسلوبية وأساس النّص الأدبي (4)، حيث لا تخضع هذه الأخيرة للمرجع بمعناه الحقيقي الذي تحيل فيه العلامة اللغوية إلى ما يطابقها في الواقع.

(1)– ينظر جورج موليييه، ترجمة بسام بركة، الأسلوبية، ص25

2– جورج مولينيه، أستاذ الأسلوبية في جامعة السربون، وصاحب مدرسة في دراسة الأسلوب، تعتمد منهجيا على أحداث التطورات في مجال اللسانيات والسيمياء، وتحليل السرد الروائي والبراغماتية وغيرها. وهي منهجية تجمع بين الفكر اللغوي اللساني والتحليل الأدبي والمفاهيم الفلسفية والبراغماتية. ومختلف النظريات الفكرية والنقدية الحديثة، أنظر مولينيه، ترجمة بسام بركة، الأسلوبية، ص 27.

(3) وضع جاكبسون والشكلانيون الروس معه الأسلوبية في مركز تقاطع مجموعة من المفاهيم اللسانية البنيوية بمجموعة من الانتاجات والإبداعات الفنية وخصوصا الأدبية منها أي عند نقطة إلتقاء اللسانيات بالنصوص الأدبية. أنظر جورج مولينيه، ترجمة بسام بركة، الأسلوبية، ص 14.

(4)ينظر جورج مولينيه ، الأسلوبيّة ، . ترجمة بسّام بركة ، ص13 .

تقول يمني العيد: "يضاء العمل الأدبي حين نرى إلى مرجعه فيه، نرى المرجع تميُّزا أدبيا ينهض من متخيّل، وذاكرة تستقل عن واقع مادّي، تستقل حاملة أثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المّادي الاجتماعي، وتحولت إلى ذاكرة"[1].

وتقول أيضا: "ليس النّص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه ،"الخارج" هو حضور في النّص ينهض به عالما مستقلا، عالم يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا، متميّزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيأتها ونظامها، وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها، وبين ما اسمه "الخارج" في النص: بل إن النظر في هذه العلاقات الدّاخليّة هو أيضا وفي الوقت نفسه ، النّظر في حضور "الخارج" في هذه العلاقات في النص"[2].

النّص علاقة جدلية بين الحضور والغياب لكونه جسد لغوي، منفتح على ما هو خارج اللغة، فالحضور يظهر في شبكة العلاقات الرابطة بين مختلف عناصره اللغوية، هذه العلاقات التي تشكل جسدا لكائن حاضر عبر لغته، أمّا

---

(1)- يمني العيد، في معرفة النص، ص 14.

(2)- المرجع نفسه ، ص 12.

الغياب فينتمي إلى البعد الخفي، ويتمثل في علاقات النص بآخر خارجه، هذا الآخر الذي لم يقبل التحليل رغم الدراسات والإسهامات الحقيقية التي قدمت لفهمه من طرف مجموعة من الدارسين نذكر منهم، لوسيان غولدمن، وبيير ماشيري، وجوليا كريستيفا ورولان بارت(1).

تربط ثنائية الحضور / الغياب النص الشعري باللغة العادية، وتميزه من جهة أخرى. يتكون النص بالتقاء المحورين الاستبدالي والتراصفي، وعلى المستوى الاستبدالي يتم اختيار الوحدات بشكل محدد من بين الاختيارات الكثيرة الممكنة، وما يتشكل ويتحقق كاختيار يصبح حضورا، أما ما يبقى ممكنا ومحتملا فهو غياب، إلا أن وظيفة المكون الشعري وطبيعته – حسب كمال أبو ديب – لا يحددهما حضور ما تحقق من اختيار فحسب وإنما يتحققان كذلك باعتباره طرفا في العلاقة الجدلية الرابطة باستمرار بين الحضور والغياب، أما على المستوى التراصفي فتتفاعل العلاقات فيما بينها ضمن سلسلة الإختيارات المنجزة والمرتبطة بما هو غائب لتشكل حضورا يشع من علاقات خفية غائبة، وفي تنظيره للعملية الشعرية، استخدم ياكبسون مفهومي الانتقاء والتّرصيف(2).

(1)– ينظر كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 19.

(2)– المرجع نفسه ، ص106 .

إن إلتقاء المحور الإستبدالي بالتّراصفي بمثابة إلتقاء اللغة بالنص، فعلى المحور الاستبدالي – اللغة يتمّ اختيار عناصر من عدد غير منته من الوحدات، أما على المحور التّراصفي – النّص فتتفاعل هذه الأخيرة داخل متتالية يحكمها الجانب التركيبي وتربطها علاقات تعمل على تشكيل النص.

بالتقاء المحورين الاستبدالي والتّراصفي تبنى النّصوص الأدبية، حيث تعمل ثنائية الحضور/ الغياب على تمييز مرجعها وجعله يختلف عن المرجع الحقيقي.

أما غياب المرجع بمعناه المنطقي واللساني، لا يعني أنه غير موجود أو أنه ملغى نهائيا، فهو ليس على علاقة مباشرة بالإشارات اللغوية التي يتكوّن منها النّص مثلما هو الحال بالنّسبة للعلامات اللسانية المستخدمة في التواصل اليومي، إلاّ أنه يتكون بطريقة خاصّة تتماشى مع الخطاب الأدبي، أي أن الدلالات التي أنتجها الخطاب، وبنت عالمه، هي بالذات مرجعه، فالخطاب الأدبي بمجمله ينعكس على ذاته – حسب جاكبسون– ويقاس مستواه بمدى قدرته على إبراز فكرة مرجعه الداخلي[1].

---

[1]– ينظر جورج مولينيه ، الأسلوبية،، ترجمة د. بسام بركة، ص24.

تتولّد العلامة اللغوية من العلاقة الرّابطة بين الدلالة وما ترمز إليه أي الشيء بذاته الواقع في الخارج ، مثلما هو الحال في أبسط صورة متوقعة، لا بين الدال والمدلول، فليست المتوالية الصوتية أو الخطيّة لكلمة تفّاحة هي التي ترتبط بمرجعها، بل الدليل اللساني "تفاحة" هو الذي يرتبط بما هو محسوس وواقعي من سائر ضروب التفاح، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ علاقة المرجع تخصّ الدلالات المتحصِّلة المعنى لا الدلالات الوهمية. كما تخصّ من جهة أخرى درجة الوقوع التي تعد قليلة جدا لأنه يصعب علينا تحديد مرجع العديد من الدلالات، ولأننا نتحدث عن الأشياء في غيابها أكثر من تناولنا إياها في حضورها[1].

فالدلالة تتضمن في معناها وجود اختلاف أساسي بين الحضور والغياب، بين المحسوس وغير المحسوس، بين الدال والمدلول، وبديهي قولنا أن المدلول تربطه علاقة حتمية بالدال فهما وجهان لدليل واحد. ويستحيل التفكير في أحدهما دون الآخر، فإذا وجد الدال بدون مدلول، فهذا يعني أن العلامة اللغوية تكتسب صفة الوجود فقط، ولا تعمل في ثناياها أي دلالة.

(1)- ينظر أزوولد تزيفان، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة قنيني عبد القادر ،ص 19.

أمّا وجود المدلول بدون دال فأمر لا يحتمل الوصف لكونه عدم محض[1].

بناء على التّمييز السوسوري للعلاقات الرّابطة بين العلامة اللغوية وبقية العلامات الأخرى والتي قسمها إلى قسمين: علاقات تمايز ومفارقة على المحور النظمي، وعلاقات تضاد وتنافر على المحور الإستبدالي، تحدث اللسانيون عن الإنسجام بين العلاقات الإستبدالية التي تتميز بالغيبية، ويتحدَّد الحاضر منها بالغائب ،والعلاقات النّظمية التي تتميز بحضورها ضمن سلسلة الكلام البعيدة عن العفوية والإعتباطية، هذا الإنسجام الذي يظهر في النص بإسقاط مبدأ المساواة الموجود في محور الإستبدال على محور النظم[2].

يلح مولينيه على أنه لا يمكن لأي علامة لسانية تحمل قيمة نصية معينة أن تحتفظ بنفس القيمة، أو تحمل نفس الطابع الأسلوبي في جميع النصوص الأدبية، فالقيمة الأسلوبية للعلامة اللغوية تختلف باختلاف النصوص والأنواع

(1)- ينظر أزوولد تزيفان ، المرجع والدّلالة في الفكر اللّساني الحديث ، ترجمة قنيني عبد القادر، ص 18.

(2)- ينظر جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، ص10.

الأدبية والعصور. وتتحدد داخل النص الذي تكون فيه عنصرا من عناصره الهيكلية وبنيته الأسلوبية[1].

ويشير إلى أن العلامة اللغوية تتكون من دال ومدلول بناء على ما جاء به "دي سوسور" في كتابه "دروس في الألسنية العامة"، ويبين أن الدراسات الأسلوبية للدال تهتم بالسمات الصوتية والنبرات المميزة والتراكيب الإيقاعية و....أما بالنّسبة للمدلول فيؤكد على ضرورة التّمييز بين النّواة الدّلالية والقيم الإيحائية، ولا تشكل كل هذه المظاهر هدف الدراسات الأسلوبية إلا من خلال تفاعلها ضمن السّياق النّصي[2].

فالعلامة اللغوية، لا يتحدد مدلولها إلا بعلاقتها مع سائر المدلولات الأخرى، فهي بمثابة حاضر يتحدد بالغائب ولا تظهر قيمتها إلا داخل البنية.

(1)- ينظر جورج مولينيه ، الأسلوبيّة، ترجمة بسّام بركة، ص 22.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 11.

سادسا ــ التّماسك النّصي:

لقد اهتم علماء النّص بدراسة الشّروط التي تجعل من المتوالية النصية متماسكة، والتماسك عندهم ذو طبيعة دلالية، ويتميز بالخطيّة فهو يتّصل بمختلف العلاقات الرّابطة بين الوحدات اللّغوية المكوّنة لبنية النّص[1].

"وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات المائلة في المتتالية، أو من الجمل المحدّدة المتضمّنة فيها، ومن هنا فإن مفهوم النّص تتحدد خصائصه بفكرة "التفسير النسبي" أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا"[2].

يتم اختيار الوحدات على المستوى الاستبدالي – اللغة بشكل محدد من بين الاختيارات الكثيرة الممكنة، حيث تتشكل عناصر من عدد غير منته من الوحدات داخل متتالية يحكمها الجانب التركيبي، أما المستوى التراصفي– النص فتتفاعل العلاقات فيما بينها ضمن سلسلة الاختيارات المنجزة[3].

---

(1)– ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 329.

(2)– المرجع نفسه ، ص 329.

(3)– ينظر كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 106.

يتم الربط بين هذه الوحدات بالروابط النحوية على المستوى السطحي للنص، أما على المستوى العميق فيتحقق التماسك من خلال وسائل دلالية بالدرجة الأولى، حيث تترابط تراكيب قد تبدو مفككة على السطح، ويرى فندايك أن التماسك يتحدد على مستويين، مستوى الدلالة، ومستوى الإحالة: والأول يتحدد بالعلاقات الرابطة بين المقارنات والتشابهات والتصورات والتطابقات في المجال التصوري والثاني يتحدد بما تؤول إليه وتوحي به العلاقات اللسانية في تتابع نصي [1]. فمن خلال البنية الكبرى للنص يتحقق التماسك الذي "يهتم بالعلاقات بين أجزاء الجملة، وأيضا بالعلاقات بين جمل النص وبين فقراته، بل بين النصوص المكونة للكتاب، مثل السور المكونة للقرآن الكريم، ويهتم أيضا بالعلاقات بين النص وما يحيط به، ومن تم يحيط التماسك بالنص كاملا، داخليا وخارجيا"[2].

كما يدرس بنية النص على مستويين: مستوى الوصف الموضوعي، ومستوى الوصف النحوي، حيث يهتم المستوى الأول بدراسة "تحليل الربط الإدراكي الذي ينشئه النص بين الأحوال (المضامين الجملية والقضايا) المعبّر

---

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 110.

(2)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ج1، ص 97.

عنها في الجمل" [1]. أما المستوى الثاني فيتناول العلاقات النحوية – الدلالية التي تحقق الربط الداخلي بين جمل النص، ويحتل مبدأ الإعادة أهمية كبرى في تحقيق التماسك النصي، فقد اعتبره علماء لغة النص منذ بدايات بحثهم إلى يومنا هذا أحد أهم الوسائل اللغوية التي تقيم علاقات بين جمل النص [2]. وقد فرقوا بين نوعين من الإعادة: الأولى صريحة، حيث يتطابق تعبيرين في جمل متعاقبة، في صورة مطابقة إحاليّة وهذه الأخيرة لا تخص الأشخاص فحسب، وإنما الوقائع كذلك والأفعال والتصورات والأشياء و... [3]. أما الثانية فتعرف بالإعادة الضّمنية حيث لا تتوفّر مطابقة إحالية بين التعبير المستأنِف والتعبير المستأنَف، ورغم اختلاف إحالة التعبيرين، تربطهما علاقة الجزء، وعلاقة الاشتمال[4].

يعد مبدأ الإعادة ضروريا أحيانا للالتزام بقواعد نحوية معينة، تسهّل عملية الفهم، وتيسّر فهم سياق النّص وتعمل على تماسكه، إلا أنّها ليست

(1)- كلاوسن برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص 31.
(2)- ينظر المرجع نفسه ، ونفس الصّفحة .
(3)- ينظر المرجع نفسه ، ص 38.
(4)- ينظر المرجع نفسه ، ص 49.

الوسيلة الوحيدة للرّبط [1]. "إذ يمكن كذلك أن تكون إشارات ربط نحوية مما يستغنى عنه إلى حد بعيد لفهم النص، حيث يكون لدى المتلقي معرفة خلفية موضوعية وسياقية كافية، وبذلك لا تتضح آخر الأمر قضية التماسك بنهج الربط النحوي، فالبنية النحوية للربط، وبخاصة بنية الإعادة، تقوم على الأرجح بوظيفة البنية الحاملة للصلات الموضوعية للنص أي أنها تشير إلى طبقة أخرى أعمق، نسميها البنية الموضوعيّة للنص"[2].

لقد كان للرّبط بصوره أهمية كبرى في تحليل النصوص، حيث اعتبره علماء النّص عنصرا جوهريا في تشكيل النّص وتفسيره ويتأكد دوره من خلال المعايير السبعة الأساسية التي جاء بها كل من درسلر Dressler وبوجراند Beaugranbe لتحقيق النصّية، فاعتبروا المعيار الأول: **الربط النحوي** الذي يهتم بالربط بين العلامات اللغوية أي بين مكونات النص السّطحية، أما المعيار الثاني **التماسك الدلالي** الذي يهتم بالرّبط بين تصوّرات عالم النّص أي بين الوظائف المشكّلة لمكوّنات النّص.

[1]- ينظر كلاوسن برينكر، ، التّحليل اللّغوي للنّص ـ مدخل إلى المفاهيم الأساسيّة والمناهج ترجمة سعيد حسن بحيري ،ص 59.

[2]- المرجع نفسه ، ص59.

وعليه اختلف مستوى المعيارين فكلاهما يتحقق في مجال مختلف عن الآخر، أما المعايير الخمسة المتبقيّة فهي: **القصديّة** التي تعبّر عن هدف النص، **والمقبوليّة** وهي تتعلق بالمتلقي الذي يقبل المنطوقات اللغوية على أنها تكوّن نصا متماسكا، **والإخباريّة** وتتوقّف على مدى تقبل المعلومات الواردة أو عدم تقبلها، أي مدى جدة النص، **والموقفيّة** وتتحدّد بمدى مناسبة النص للموقف، **والتّناص** ويتحدّد من خلال تداخل النّصوص ببعضها.

ويشير هنا كل من "درسلر وبوجراند" إلى أنّه ليس من الضّروري تحقق كل هذه المعايير في نصّ واحد، فقد تتشكل نصوص بأقل قدر منها ، إلاّ أنها ضروريّة لتحقق الاكتمال النصّي، ولعل أكثرها شيوعا: الربط النحوي والتماسك الدلالي والقصدية والبناء الاتصالي(1).

يتحقق التواصل بين مستخدمي اللغة حسب فندايك، من خلال البنية التي يسمّيها جريماس: بالبنية العميقة الدّلالية والمنطقية، وذلك على أساس النّصوص لا الجمل، وإنْ تكوَّن النّص من جملة واحدة، أو وحدة لسانية واحدة،

(1)– ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 127.

فالبحث يجب أن يكون على مستوى العلاقات التداولية للأداء اللغوي في النصوص والجمل معا. لا على مستوى الجمل فقط[1].

يقول سعيد حسن بحيري: "إن صياغة القواعد تمكِّن في نحو تشومسكي من حصر الجمل، وفي نحو فندايك من حصر النّصوص، والهدف عند تشومسكي إنتاج عدد لا نهائي من الجمل وعند فندايك إنتاج عدد لا نهائي من النصوص...وقد اقترح فندايك عدة طرق للوصف منذ السبعينات...فرَّق بين أشكال تماسك النص في البنية السطحية والبنية العميقة ووضع أيضا قواعد البنية الكبرى (للمعنى العام للنص) والبنية الصغرى (المتواليات الجملية والأبنية الجملية وعلاقاتها)" [2].

وقد أكد فندايك على أن الحديث عن البنية الكبرى لا يعني التماسك الكلي للوحدات الكبرى فقط، وإنما يهتم بالتماسك الجزئي كذلك بين الجمل، فتحليل النصوص يقوم على دراسة مختلف أوجه التفاعل والترابط والانسجام بين الأبنية الجزئية الصغرى والبنية الكبرى الجامعة لها [3]. كما يقول فندايك أنّ وصف البناء النصّي يتجاوز وصف الجمل المتوالية. وأنّ قواعد الجملة غير

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 112.

(2)- المرجع نفسه ، ص 136.

(3)- ينظر المرجع نفسه ، ص 126 نقلا عن Van Dyk : p 272.

كافية لمستخدم اللغة، فهو غير قادر على إنتاج نص متماسك إلا إذا اكتسب كفاءة لغوية تتضمن قواعد نصية إضافة إلى قواعد الجملة[1]. ويقول أيضا: "أن نحو الجملة يشكل جزءا (كمًّا) غير قليل من نحو النّص، وتعدّ أهمّ مهمة لنحو النّص هي صياغة قواعد تمكننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، ومن تزويدنا بوصف للأبنية، ويجب أن يعدّ مثل ذلك النّحو النصّي إعادة بناء شكليّة للكفاءة اللّغوية الخاصّة بمستخدم اللغة في إنتاج عدد لا نهائي من النصوص"[2].

فنحو النص لا يهمش معطيات نحو الجملة، وإنما يعتبرها نقطة انطلاق، ويأخذ في الاعتبار الجملة لأنها دعامة أساسية، في بناء النّص نحويا، إلا أنّ نحو النّص، يتجاوز حدود الجملة في التحليل لكونه يبحث في البنية على أنّها نظام محكم، يتميّز برؤية دلالية تجعل له كينونة مستقلّة تتطلّب دراسة نحوية تتناسب وبنيته، فالنّص يتعدى كونه مجرد تتابع للجمل النحوية التي تحكمها قواعد إسناد محدودة ومعيارية ويختلف عن الجملة في كونه لا يخضع لقواعد معيارية مسبّقة وضوابطه تختلف عن ضوابط الجملة، لذا اختلف نحوه عن

---

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري ، ص 120 نقلا عن Van Dyk : p 270.

(2)- المرجع نفسه ، ص120 نقلا عن Van Dyk T: Aspekte einer texte grammaire p 272.

النحو المعهود، وتعدّاه لنحو مميّز، ترتبط فيه الدلالة بالنحو، حيث لا يمكننا الحديث عن نحو النص إلا بعد اكتمال النص، فهو يستخرج من بنيته، بعد تكوّنها، وينبثق من داخله، لا من خارجه، مما يسمح بتعدد مفاهيم وتفسيرات النّص الواحد.

يقول سعد مصلوح: "إن نحو النص لا يرفض نحو الجملة رفضا مطلقا، إنما يقف به تاركا له العلاقات داخل الجملة الواحدة، ومتجاوزا ذلك إلى مسرح النّص على اتساعه"[1].

يتعامل نحو النّص مع النّص على أنّه بنية كلية، تتعدد صورها وتتنوع أشكالها، وترتبط جملها لتشكل جوا دلاليا تتجلى من خلاله الدلالة النصية الكبرى التي يتطلب تحليلها دقة في التمييز بين العلاقات المختلفة، ودقة في الملاحظة لاستخراج الحبل الرابط بين وحداته وأجزائه النصية، وقدرته على البحث في انسجام وتماسك أوّل النص بآخره.

---

(1)- سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ص 201.

لقد أصبح "علماء النّص يولون التّماسك عناية قصوى ويذكرون أنه خاصيّة دلالية للخطاب تعتمد على فهم كل جملة مكوّنة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى"[1].

وهكذا لا بدّ من الإنسجام التّام بين عناصر النص، دون الفصل بين مكوّناته اللّغوية أو بين مستوى من مستوياته، يقول الدكتور حماسة عبد اللطيف :" النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وتربط أجزائه، وهذه العلاقات تكوّن شبكة نصيّة تعين على تفسير النّص وهي تسمى الاتساق"[2].

وعليه كان مفهوم الإتّساق مفهوما دلاليا، يتضمّن في معناه الرّبط بين مختلف مستويات النّص الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية، مع الإهتمام بالعلاقات الدّاخلية للنّص، دون الفصل بين مختلف جوانبه اللّغوية.

(1)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 263.

(2)- حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة- حولية الجامعة الإسلامية العالمية- إسلام أباد- باكستان- العدد الأول، 1993، ص 240.

سابعا ـ الوصف اللّغوي للنص:

ظهر مفهوم "الكتابة، القراءة" بظهور البنيوية، وتطوّر في تحليلات "ما بعد البنيوية"، حيث تحوّلت الكتابة إلى نظام من القواعد يتميّز بانفتاحه المستمر على التّفسير، وقبوله لقراءات متعددة، يساهم القارئ في توليد دلالاتها ضمن نص منغلق[1].

يتساءل "رولان بارث" في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة" عن ماهية الكتابة فيقول: "معلوم أن اللغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتّاب في فترة ما. معنى ذلك، أن اللّغة مثل الطبيعة تمرّ جميعها عبر كلام الكاتب بدون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل، وبدون حتى أن تغذيه: إنها بمثابة دائرة مجرّدة من الحقائق"[2].

يضع "رولان بارث" الأدب في السّياق العام للغة، فيخرجه بذلك عن السّياق العام للفكر، والنّاقد عنده يقدم معنى للعمل الأدبي، وليس المعنى بصفته

---

(1)- ينظر اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليقي ستروان إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 271.

(2)- رولان بارث، الدّرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 33.

العامة، فيضع بذلك النقد في إطار واسع، باعتباره النص يقبل معان عديدة تتولد وتتجدد باستمرار، بتجدد قراءة الناقد[1].

لقد أصبحت القراءة مع البنيوية عمليّة تفاعل بين قدرة القارئ من جهة ولغة النّص من جهة أخرى، حيث دعمت دور القارئ في إنتاج المعنى مما أدى لصياغة نظرية جديدة في القراءة مرتبطة بمفهوم "اللغة" عند "دي سوسور" و"القدرة" عند "تشومسكي".

لا تتعامل البنيوية مع ذات القارئ، وإنما تمنحه دورا يتجلى في تجسيد الشفرات الرابطة بين النص وقارئه وبقدر ما تهتم البنيوية بمفهوم القارئ، ودوره في إنتاج المعنى، تهوّن من مفهوم المؤلف وتنادي بموته بعد إنهاء نصِّه [2]. هذا النّص الذي تميّزه هويّته، لا يعتبر سياسيا، أو اجتماعيا، أو سيكولوجيا، رغم أنّه قد يحمل هذه الدّلالات، التي تتيح لنا بدورها أن نقرأه قراءات متعدّدة، ولكنّه، وفي نفس الوقت يبقى نصّا أدبيا وإن أتاحت لنا هويّته، أو أحالتنا مراجعه العديدة إلى تعدد قراءاته[3].

---

(1)- ينظر اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي ستروان إلى فوكو، ص 190-191

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 285.

(3)- ينظر يمني العيد، في معرفة النص، ص 57.

ميز "تودورف" بين ثلاثة أنواع من القراءة:

"1- القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة، تقليدي، لا تركّز على النَّص ولكنّها تمرّ من خلاله، ومن فوقه متّجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنّه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2- قراءة الشّرح: وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني...

3- قراءة الشاعرية:"...تسعى إلى كشف ما هو باطن ، وتقرأ فيه أبعد ممَّا هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إبراز معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم" [1]. وهذه الأخيرة، أي قراءة الشاعريّة، نادت بها البنيوية بينما رفضت القراءتين السابقتين.

[1]- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ص 75-76.

إن النص عند "كريستيفا" موضوع لعدّة ممارسات سيميولوجية، وجهاز "عبر لغوي" مادته اللّغة إلا أنّه لا ينحصر في مقولاتها، بل يعيد توزيع نظامها، بتفكيك لغة الاتصال، وإعادة تركيب لغة جديدة يفوق اتساعها اتساع الشكل، ويتعداه لاتساع الحركة التركيبية، فيتحوّل النّص بذلك إلى عملية إنتاجية(1).

يمنح النّص مجالا واسعا من الحرية للمفسرين، فهو ليس وصفا لحقائق لغوية فحسب، ورغم كونه متكوّن من مقولاتها، نجده يراعي جوانب غير لغوية تقع خارجه، في الواقع الخارجي(2).

إن وصف لغة النص يتجاوز حدود الواقع اللغوي إلى ما هو خارجي، غير قائم في اللغة، لذا نجده وصف معقد، حيث يتجاوز المفسّر فيه المعنى السطحي الذي تقدّمه تراكيب اللغة ويستعين بعلوم أخرى، متداخلة مع نصّه تمكّنه من تقديم تفسيرات دقيقة، تتعدى حدود الجملة، لأنها أصبحت غير كافية في نظر العديد من الباحثين على تقديم وصف لغوي دقيق لمختلف النصوص الأدبية، مما ساعد على ظهور علم اللّغة النصّي (3).

(1)- ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 296.

(2)- ينظر سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 103.

(3)- ينظر : شبلز: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية، 1989، ص 184- 185.

تجاوزت الدراسات اللسانية المعاصرة حدود بنية الجملة، إلى بنية النّص باعتباره وحدة قابلة للوصف، تتميز بتكاملها وتماسكها، عكس الجملة التي أصبحت غير كافية، لممارسة الوصف اللغوي عليها، حسب من اختصت دراستهم بلسانيات النّص، أو ما يعرف بعلم لغة النص.

لا يُقِر نحو النص باستقلال الجملة، ولا يعزلها عن سياقها، ويصرّ على أن يشمل النّحو على قواعد تحكم ترابط النّص وتماسكه، لأن نحو الجملة عاجز عن وصف التتابعات الكبرى التي تتعدى حدود الجملة[1].

فعلم لغة النّص يطرح تصوّرا كليّا في تحليل النّصوص الأدبية، حيث لا يعرف الاجتزاء ولا يتوقف عند حدود، والوصف فيه يتم في إطار الوحدة الكليّة للنّص، ويراعي عناصر خارجية، تعمل على إنتاج النصوص الأدبية، كدور المتلقي والمؤلف، وإعادة البناء والتفسير. ويستوعب كل ما يتداخل معه من معلومات ومعارف مختلف العلوم، كما يتعامل مع كل أشكال الأبنية، ومختلف درجات الربط النحوي والدلالي، ويسمح بتعدد القراءات في مرحلة التلقي[2].

---

(1)- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 133.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 124- 125.

وما يغني هذا التعدد "حسب مولينيه" كثرة الصور البيانية في النصوص الأدبية، حيث نجده يقسمها إلى قسمين: صور ذات بنية صغرى، تفرض نفسها، وتدل على ذاتها، وتفسر انطلاقا من سياقها المباشر، وصور ذات بنية كبرى، لا تقبل العزل أو التمييز، لأنها تعمل على مستوى بنية النص[1].

يشير الدكتور حميد الحمداني أن :"المعطيات النصية هي دليل مباشر على نوعية القراءة التي يُحتمل أن تُنجز من قِبل مستقبلي النص، فكلما تخلّت النصوص عن صرامتها الإخبارية لفائدة توليد الدلالات الخفية المعبرة عن وجهات نظر المرسلين، كلما كانت الحاجة ملحة لدى القارئ للتخلي عن المنطق الصارم في قراءة النّص واللجوء إلى ردود أفعاله الفكرية والنفسية والإيديولوجية"[2].

لا توجد معايير ثابثة أو صارمة تفرض على الباحث شكلا معينا من أشكال التحليل بل يعمل نوع النص على توجيهه إلى الاختيار الدقيق الذي يتماشى ونوع النص المدروس، فالتحليل النّصّي يتّسم بالدينامي ة الحرّة في الانتقال بين أشكال تحليليّة مختلفة، حيث لا يطبق بشكل تعسفي على

(1)- ينظر جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ص 25- 26.

(2)- حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ص 60.

النصوص الأدبية، بل تحدّده معايير وقيود تستنبط من النّصوص ذاتها وهنا يظهر الفارق الجوهري بين القواعد النحوية المعيارية والقواعد الدلالية غير المعيارية[1].

تتشابك الوسائل المستخدمة في التحليل النصي، فتعمل على تعقيده، حيث يتآزر المستوى النحوي مع الدلالي والتّداولي ، ويستند قارئ النص إلى قيود وتصورات معرفية واصطلاحية للربط بينها، ولتقديم تفسير متكامل يعمل النحو فيه على تحليل العلاقات الرابطة بين العلامات، وتدرس الدلالة صلة هذه العلامات بمدلولها وتهتم التداولية بتوصيل الدلالات[2].

يبدأ التّحليل النّصي من البنية الكبرى، التي تتّسم بالانسجا م والتّماسك، حيث يرى علماء النّص أن التّماسك النصي ذو طبيعة دلالية يتصل بالعلاقات الرابطة بين الوحدات التعبيرية المتجاورة، كما يتجلى التماسك الدلالي للمتتالية النصية، من خلال تقبّل جملها التأويل والتّفسير ضمن الإطار الدّاخلي للنّص[3].

---

(1)- ينظر سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، ص 123-124.

(2)- ينظر المرجع نفسه ، ص 128.

(3)- ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 329.

يتحقَّق التَّماسك بين أجزاء النّص بأدوات لغوية وأخرى غير لغوية، حيث يختلف النّص الأدبي عن باقي النصوص، فهو يتصرف في استعمال اللغة، ويستحدث من التراكيب، ويستعمل من الرموز ما يجعله معقدا منغلقا على نفسه لابدّ له من متلقّ ماهر لفكّ رموزه اللّغويّة ، التي لا تخضع لقانون معيّن، والتي لا تقدَّم لقارئها، بل عليه اكتشافها.

– اهتمت البنيوية بالقارئ، ودوره الفعّال في إنتاج النّص، فهو يحدّد في لحظة قراءته للنّص معنى معيّن ومتماسك، قد يتجاوز فيه ما قاله الكاتب لأن: "...سياق كتابة النص ليس هو بالضرورة سياق قراءته ..." [1]، ولأن بنية الشكل تبقى منفتحة تقبل تفسيرات متعددة.

[1]– حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، ص 53.

الأرض قطعة من كيان الإنسان ووجدانه، كلَّما حدث الانفصال عنها تفاقم الشُّعور بالتمزّق والضّياع، حيث لا تحلو الحياة إلا في الوطن الأم، ولا يكون الأمان والاستقرار إلا فيه، وشاعرنا عاش في زمن مرّ فيه وطنه بمحنٍ عديدة جراء الاستعمار الغاشم الذي عمل على إبعاده عن أرضه ليعيش في غُربة جعلته يَحنّ لوطنه دائما ويكتب عنه قصائد تُلامس الوجدان وتهزّ العواطف، فهو يصوّر حقائق صنعها المستعمر القويّ المُدعّم، وسكت عنها العرب، فكان لها أكبر الأثر على أرضه، قبلة المسلمين جميعا.

عاش الشاعر تجربة رهيبة مع المرض، أحسّ حينها باقتراب أجله، وخشي ألا يعيش بعدها، فكتب قصيدته لتعلق على الجدران، وتُخلّد اسمه كما خلدت المُعلقات أسماء أصحابها، فكأنّه يصنع لاسمه ذكرى، من خلال شعره، رغم موته الجسدي[1].

---

[1]- ينظر ع.عبد المطلب، الجديد في الأدب، دار شريفة، 2006، ص 393.

وقعت معلقتي الأخير عن نخيلي

وأنا المسافر داخل

وأنا المحاصر بالثنائيات،

لكن الحياة جديرة بغموضها،

وبطائر الدوري.... [1]

كتب محمود درويش قصيدته "جداريّة "، وهو يصارع الموت، لكنه سرعان ما استعاد كينونته من خلال استرجاعه للّغة [2]، وعودة الحياة لشاعرنا، إحالة كبرى على أمل وتفاؤل ثوري لا يرضى بالهزيمة، ويصر على الكفاح المستمّر، والصّمود ضد العدوّ، من أجل استرجاع السّيادة الوطنية، ومقومات الشّخصية الفلسطينية بما فيها اللّغة.

(1)– محمود درويش: الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط1، 2004، ص 468.

(2)– ينظر عبد المطلب، الجديد في الأدب ، ص 393.

أولا: الاسم في الجداريّة :

إنّ المتأمّل في عنوان القصيدة "جداريّة " يلاحظ ارتباط الشّاعر باسمه منذ البداية، فهو يوظفه في العنوان، ثم عبر البناء الداخلي للنص، فالجدارية معلقة كتبت لتخلّد اسم صاحبها بعد وفاته ، والوحيد الذي سيحفظ ذكراه ويضيؤها، هو اسمه المكتوب بماء الذّهب، يقول محمود درويش:

باطل، باطل الأباطيل.....باطل

كل شيء على البسيطة زائل

1400 مركبة

12000 فرس

تحمل اسمي المذهّب من

زمن نحو آخر [1]

ثم يواصل حديثه قائلا:

لا شيء يبقى على حاله...

لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب/بعدي

سليمان كان...

---

(1)– محمود درويش :الأعمال الجديدة ، ص 520.

فماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يضيء الذهب

ظلمتي الشاسعة

أم نشيد الأنشاد

والجامعة[1]

يوظف الشاعر "الاسم" في أول مقطع وكأنه لا يبقى من الذّات إلاّ اسمها عند مرضها وتخذيرها، فيفتتح جداريته بقوله:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة

وغابت في الممرّ اللّولبي... [2]

ثم يقول في مقطع آخر:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة

وغابت في ممر بياضها

---

(1)- محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 522-523.

(2)- المصدر نفسه ، ص 441

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيّدا !

لا تختلف معه ع لى حرف

ولا تعبأ برايات القبائل

كن صديقا لاسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودرّبه على النطق الصّحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف [1]

إن حضور الاسم بشكل متكرر عبر البناء الدّاخلي للنص، يمنحه مقصديّة دلاليّة متميّزة، حيث يتحوّل في بعض مقاطع القصيدة إلى كيان يبقى عندما تنتهي الذّات، فيخلّد سيرة صاحبه، ويبعدها عن النّسيان، عندما ينتهي كلّ شيء، وكأنه بمثابة مرجع لها بعد فنائها، حيث لا نتذكرها إلا باسمها:

يقول محمود درويش:

يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

سنأخذ الأسى بحرف العلة المنذور للنايات

[1] محمود درويش ،الأعمال الجديدة ، ص 447-448.

يا اسمي، أين نحن الآن؟

قل: ما الآن/ ما الغد؟

ما الزمان وما المكان

وما القديم وما الجديد؟

ستكون يوما ما نريد(1)

تشكل الذات مع اسمها ثنائيات واضحة، يتبع فيها الاسم ذاته "سوف تكبر حين أكبر"، ثم يحمل كل منهما الآخر "سوف تحملني وأحملك"، كما يستعين به ويجعله رفيقا له في غربته "الغريب أخ الغريب"، ثم يخاطبه على أنه كيان مستقل بذاته، يعمل على إحياء ذكرى صاحبه بعد انتهائه الجسدي.

لما تقترب القصيدة من نهايتها يربط الشاعر اسمه بوطنه أو بالأحرى بمعاني تدل عليه، فينسبها لنفسه، ويمتلك بذلك البحر، والهواء الرطب ، والرصيف ومحطة الباص القديمة ، والشبح وصاحبه، وآنية النحاس، وآية الكرسي ، والمفتاح والباب ، والحراس ، والأجراس ، وحذوه الفرس، وقصاصة الورق التي انتزعت من الإنجيل، والملح من أثر الدموع ، وهذا ما يبدوا في قوله:

هذا البحر لي

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 448

هذا الهواء الرطب لي

هذا الرصيف وما عليه

من خطاي وسائلي المنوي...لي

ومحطة الباص القديمة لي...ولي

شبحي وصاحبه, وآنية النحاس

وآية الكرسي، والمفتاح لي

والباب والحراس، والأجراس لي

لي حذوة الفرس التّي

طارت عن الأسوار....لي

ما كان لي، وقصاصة الورق التي

انتزعت من الإنجيل لي

والملح من أثر الدموع على

جدار البيت لي... (1)

ثم يعود الشاعر ويؤكد على ملكيته لاسمه، وحروفه الأبجدية المكونة له ففكّكه أفقيا في قوله:

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 533–534.

واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي
بخمسة أحرف أفقية التكوين لي
ميم/ المتيم والميتم والمتمم ما مضى
حاء/ الحديقة والحبيبة حيرتان وحسرتان
ميم/ المغامر والمعدّ المستعدّ لموته
الموعود منفيا، مريض المشتهى
واو/ الوداع، الوردة الوسطى
ولاء للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين
دال/ الدليل، الدّرب، دمعه
دارة درست، ودوري يدلّلني ويدميني/
وهذا الاسم لي... [1]

يبتديء محمود درويش جداريته بالتركيز على اسمه، وينهيها بالتأكيد على ملكيته للأرض والاسم معا، حيث يمتلك اسمه ولا يمتلك ذاته ولا يسيطر عليها في حالته المرضية هذه ، فيختم قصيدته مصوّرا لحالة مرضية حزينة، يعيشها على

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة ، ص 534–535.

المستوى الشّخصي، آفاقها واسعة، وإحالاتها شاملة للقضية الفلسطينية بما تعرفه من فقدان للهويّة ، والسيادة الوطنية، وسيطرة العدوّ على ممتلكات الفلسطينيين.

يقول محمود درويش في آخر مقطع في الجداريّة:

هذا البحر لي

هذا الهواء الرّطب لي

واسمي ـ

وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت ـ

لي .

أمّا أنا– وقد امتلأت

بكل أسباب الرحيل ـ

فلست لي

أنا لست لي

أنا لست لي... (1)

(1) محمود درويش ،الأعمال الجديدة ، ص 536–537.

ثانيا: اللّون في الجداريّة :

بعد تأكيد الشاعر على اسمه، وبعد غياب المرأة في الممرّ اللّولبي، وهو في أغلب الظّن إحدى ممرات المستشفى التي قصدها الشاعر لمعالجة قلبه المريض:

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في الممر اللّولبي [1].

تبدأ الرحلة اتجاه العالم الآخر من غرفة العمليات بمستشفى بباريس في لحظة فاصلة بين الحياة والموت نحو عالم ميزته البياض فيُحمل الشاعر فوق جناح حمامة بيضاء، حيث كل شيء أبيض: سقف الغمامة أبيض ، واللاّشيء أبيض ، وهو وحيد في هذه الأبدية البيضاء:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى، ولم أحلم بأني

كنت أحلم، كل شيء واقعي، كنت

أعلم أنني أُلقي بنفسي جانبا...

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 441.

وأطير، سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير، وكل شيء أبيض ،

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء واللاّشيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء، كنت، ولم

أكن، فأنا وحيد في نواحي هذه

الأبدية البيضاء [1].

وهكذا يفترس البياض بداية الجدارية، إلا أن محمود درويش لا ينصهر فيه، فهو يدخل عالم الفناء، إلا أن رغبته واضحة في التخلص منه، وهذا يبدو من خلال خطابه المتكرر على صيغة المفرد "سأصير يوما ما أريد"، حيث تتكرر العبارة خمس مرات لتتحول فيما بعد إلى صيغة الجمع "سنكون يوما ما نريد" وذلك عندما يضم ذاته لاسمه ويعتبرهما اثنان:

وكأنني قدَّمت قبل الآن...

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف . ربّما

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 442.

ما زلت حيًّا في مكان ما، وأعرف

ما أريد...

سأصير يوما ما أريد [1]

ستتحول الذات إلى فكرة صداها واسع، فهي شبيهة بالمطر تعمّ كلّ مكان.

سأصير يوما فكرة. لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب...

كأنها مطر على جبل تصدّع من

تفتُّح عشبة

لا القوّة انتصرت

ولا العدل الشريد

سأصير يوما ما أريد [2].

ثم سيتحول إلى طائر، ينتزع وجوده من عدمه، كما ينبعث الطائر من رماد جناحيه، إذ يدخل عالم الفناء إلا أنه لا يذوب فيه وتبعث فيه الحياة من جديد، ثم يتحول إلى شاعر، ثم إلى كرمة ستتحول بدورها إلى نبيد يشربة العابرون.

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 443–444.

(2) المصدر نفسه ، ص 444.

سأصير يوما طائرا . وأسُلُّ من عدمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد .[1]

إلى أن يقول:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما شاعرا ،

والماء رهن بصيرتي، لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أشير

إلى مكان .[2]

سأصير يوما كرمة

فليعتصرني الصيف منذ الآن ؛

وليشرب نبيذي العابرون على

ثريات المكان السكّري !

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 444-445.

(2) المصدر نفسه ، ص 446.

أنا الرّسالة والرّسول

أنا العناوين الصغيرة والبريد

سأصير يوما ما أريد [1].

توحي هذه التحوّلات الأربعة (فكرة، طائرا، شاعرا، كرمة) بالتجديد والانبعاث، فالشاعر يحاول مفارقة عالم البياض والتخلص منه لينتقل إلى تجسيد حركة بنائية جديدة معاكسة للأولى، تقوم على اللون الأخضر المفعم بالحياة:

* فلنذهب إلى أعلى الجداريات :

أرض قصيدتي خضراء، عالية ، [2]

* خضراء، أرض قصيدتي خضراء عالية... [3]

* خضراء، أرض قصيدتي خضراء [4]

* خضراء، أرض قصيدتي خضراء [5].

* خضراء، أرض قصيدتي خضراء ، عالية ...[6]

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 446-447.

(2) المصدر نفسه ، ص 449.

(3) المصدر نفسه ، ص 453.

(4) المصدر نفسه ، ص 465.

(5) المصدر نفسه ، ص 473

(6) المصدر نفسه ، ص 500

* خضراء، أكتبها على نثر السّنابل في

كتاب الحقل[1].

وبتكراره لتوظيف هذا اللّون عبر الجدارية يكون قد فارق عالم البياض بكل ما يحمله من دلالات الموت، دون الإشارة إلى التخلص منه نهائيا، ولا الإشارة إلى استمرارية هذا الاخضرار المفعم بالحياة.

ينعت محمود درويش، أرض قصيدته بالاخضرار، ويعيرها فضاء شعريا إيحاءاته ممتدة، ومتشعبة، وقراءاته متجددة، كونه مبني على عناصر متشابكة، متناقضة أحيانا تجمع بين الحقيقة والمجاز، والتجسيد والتجريد، فهي كيان متناسق بمترادفاته ودقّة معانيه ورموزه وأنساقه، مما يجعلها تحمل من زمن لآخر.

يوضّح الشّاعر مدى ارتباطه بجدرايته، حيث تتجلى هذه العلاقة الوطيدة بينهما من خلال تكراره لشبه الجملة، " ولي منها " ، في قوله:

خضراء، أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في

خصوبتها

ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته

[1] محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 500

ولي منها وضوح الظل في المترادفات

ودقة المعنى...

ولي منها، التشابه في كلام الأنبياء

على سطوح الليل

لي منها: حمار الحكمة المنسيّ فوق التلّ

يسخر من خرافتها وواقعها...

ولي منها، احتقان الرمز بالأضداد

لا التجسيد يرجعها من الذكرى

ولا التجريد يرفعها إلى الإشراقة الكبرى

ولي منها "أنا" الأخرى[1]

ولي منها: صدى لغتي على الجدران[2]

وفي مقطع آخر يشبّه الشّاعر نفسه بحبّة القمع التي ماتت لتخضرّ من جديد وتحيى بسنابل جديدة، فعلّمته البقاء من الفناء:

خضراء أكتبها على نثر السنابل في

---

(1) محمود درويش،الأعمال الجديدة ، ص 473-474.

(2) المصدر نفسه ، ص 474.

كتاب الحقل، قوسها امتلاء شاحب

فيها وفيَّ، وكلَّما صادقت أو

آخيت سنبلها تعلمت البقاء من

الفناء وضدّه: "أنا حبة القمح"

التي ماتت لكي تخضر ثانية، وفي

موتي حياة ما ..." [1]

هكذا يتخلص الشاعر من عالم البياض الذي أحسّ فيه بقرب أجله، لتخضر أرض قصيدته من جديد، ويفعم بالحياة بعدما كاد يذوب في بياض رهيب حملته إليه تجربته مع المرض، ولعل هذا أكبر إحالة على تفاؤل حربي، فالثورة تتطلَّب ثقة كبرى بالقدرة على قهر المستعمر والانتصار عليه، رغم قوته وسيطرته المطلقة، إذ لا بد من صبر ومكافحة مستمرة وتفاؤل دائم باسترجاع الحقوق المسلوبة عنوة.

وبذلك يكون محمود درويش قد تخلص من الموت ليسترجع الحياة – على المستوى الشخصي – فانتصر بذلك الاخضرار على البياض، أما على المستوى العام فيتفاءل الشاعر خيرا، ويتمنى التخلص من قهر العدو واسترجاع السيادة

[1] محمود درويش ،الأعمال الجديدة ، ص 500.

الوطنية، حتى نفعم الأرض المسلوبة بالحياة، بعدما حوّلها العدو إلى مسرح للموت.

ثالثا: الموت في الجداريّة :

وظّف محمود درويش "الموت" في جداريته بطريقة مختلفة عن سابقيه حيث تتشابك الأحداث عبر الجدارية، انطلاقا منها لتنتهي إليها، ولعل تجربته الشّخصية والواقعية مع الموت جعلته يتناولها بهذه الطريقة المختلفة والمتميّزة، فتحدث وأطال الحديث عنها وجعلها مركز حواره كله، إلا أنه لم يكن حوارا قائما على طرفين، بل كان أحادي الجانب، نلمس فيه حضور الشاعر وغياب الموت.

لقد تولّدت أفكار الجدارية من تجربة ذاتية مع الموت [1]، في اللحظة الفاصلة بين الأبيض والأخضر، وبين الوعي واللاّوعي، وبين الحياة والموت، لمّا كان الشّاعر على فراش المرض، عاجز عن قضاء كلّ حاجاته.

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرا، وتصرخ: يا قلب !

يا قلب ! خدني

إلى دورة الماء.../[2]

فيا قلب، يا قلب أَرجع خُطاي

(1) مجلة العربي، سليمان إبراهيم العسكري، العدد 523، ربيع الأول 1423هـ، يونيو 2002م، ص 128.

(2) محمود درويش: الأعمال الجديدة، ص 497.

إليَّ، لأمشي إلى دورة الماء

وحدي![1]

يقاوم الشاعر الموت، ولا يستسلم له ويخاطبه عبر صفحات عدة على أنه ذات ، فيطالبها بانتظاره، وإمهاله الوقت حتى يعد حقيبته، ليسأله بعد ذلك عن الأبدية البيضاء، ما مناخها؟ معتدل هو أو متغير؟ وما وسائل التسلية هناك؟ كتاب واحد أو كتب عدة؟ وما اللّغة المستعملة؟ عربية فصحى أم دارجة؟

أيها الموت انتظر ! حتى أُعدَّ

حقيبتي، فرشاة أسناني، وصابوني

وماكنتة الحلاقة، والكولونيا والثياب

هل المناخ هناك معتدل؟ وهل

تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،

أم تبقى كما هي في الخريف وفي

الشتاء؟ وهل كتاب واحد يكفي

لتسليتي مع اللاوقت، أم أحتاج

مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك،

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص497

دارجة لكلّ النّاس أم عربية

فصحى [1]

يواصل الشّاعر حواره المطوَّل مع الموت، فيطالبه بانتظاره حتى يستعيد صفاء ذهنه، وصحته ليكون بذلك صيادا شريفا لا مخادعا، وحتى تقوم العلاقة بينهما على الودّ والصراحة.

...ويا موت انتظر، يا موت،

حتى أستعيد صفاء ذهني في الرّبيع

وصحّتي، لتكون صيادا شريفا لا

يصيد الظبي قرب النبع، فلتكن العلاقة

بيننا ودية وصريحة [2]

ثم يصف الموت بالقوي، ويجعله أقوى من نظام الطب، ومن جهاز التنفس ويأمره بعدم التحديق لشرايينه، حتى لا يدرك نقطة ضعفه.

لا تحدق

يا قوي إلى شراييني لترصد نقطة

---

(1) محمود درويش ، الأعمال الجديدة، ص 483

(2) المصدر نفسه ، والصّفحة نفسها .

الضعف الأخيرة . أنت أقوي من

نظام الطّب، أقوى من جهاز

تنفّسي . [1]

وبعدما اعتبره أقوى من كل شيء، نجده يهزمه وينتصر عليه في قوله:

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين، مسلَّةُ المصريَّ، مقبرة الفراعنة،

النقوش على حجارة معبد هَزَمَتْك

وانْتَصَرت، وأَفلْتَ كم كمائنك

الخُلُود...

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريد [2]

نقل الفنّ لنا أخبار المصريين القدامى، والفراعنة ، وبلاد الرافدين فأَرّخ بذلك للحضارة العربية، وهزم الموت الذي تمَكَّن من جعل حَدّ لحياة الشّعوب، لكنه أخفق في جعل حد لتاريخها المنقول عبر الفن .

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 485.

(2) المصدر نفسه ، ص 486–487.

إن الموت الحقيقي عند شاعرنا، هو موت اللّغة فقد نُقل عنه أنّه قال: "منذ أدركت أن الموت النهائي هو موت اللّغة، إذ خُيّل إليَّ بفعل التخدير أنني أعرف وأعجز عن النّطق بها، فكتبت على ورق الطبيب: لقد فقدت اللّغة، أي: لم يبق منّي شيء " [1].

كما نجده يعبّر عن نفس الفكرة في قوله:

تقول ممرّضتي

كنت تهدي طويلا، وتسألني:

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة ؟ [2]

في تعامله مع فكرة الموت، "يتناصّ الشّاعر مع ملحمة جلجامش، وهي قصيدة من الآثار القديمة في العراق، تروي أن هذا البطل قطع البحار والغابات ليُحضر عشبة الحياة لصديقه أنكيدو الذّي أدركه الموت، ولم يوفَّق في النهاية، لكنه أيضا لم يستسلم فقد تحدى كل الأخطار" [3] وبوفاة أنكيدو سعى جلجامش

---

(1) مجلة العربي، الدكتور سليمان إبراهيم العسكري، العدد 523، ربيع الأول 1423هـ يونيو 2002، ص 128.

(2) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 499.

(3) عبد المطلب، الجديد في الأدب، دار الشريفة، 2006، ص 395.

الذي كان ثلثه إله، وثلثاه بشر، للبحث عن سرّ الخلود لأن جزؤه البشري يجعل نهايته كنهاية البشر.

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرّر سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن...

هباء كامل التّكوين...

يكسرني الغياب كجرّة الماء الصغيرة.

نام أنكيدو ولم ينهض- جناحي نام

مُلتفًّا بحَفْنة ريشه الطّيني، آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال . (1)

ثم يجري محمود درويش حوارا مع ابن سجّانه القديم، ليبيّن من خلاله أن الخلود هو التناسل في الوجود، فهدا الأخير، ورث المهنة عن أبيه وأكمل دوره ومسيرته، وعمل بوصيته التي أوصاه فيها بالاحتراس من شعر الشاعر

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 512-513.

قلت للسّجّان عند الشاطيء الغربيّ :

-هل أنت ابن سجاني القديم؟

-نعم !

- فأين أبوك؟

قال: أبي توفيّ من سنين

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة .

ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني

بأن أحمي المدينة من نشيدك...

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

فيَّ نفسك؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك

قلت: لم تك قد ولدت

فقال: لي زمن ولي أزليَّة [1]

هكذا يصوّر الشاعر عبر الجدارية صراعا شخصيا مع الموت، وكرهه الشديد لهذا الرّحيل المبكّر والمجبر عليه، والذي لم يمنحه الوقت لتحضير نفسه،

---

[1] محمود درويش،الأعمال الجديدة ، ص 526–527.

وقد واجه الموت وحيدا، عليلا، مريضا، ومن خلال تصويره لحالته الشخصيّة يحيل لأوضاع الفلسطيني الذي يواجه العدو وحيدا، ويصارع الموت يوميا، حيث تحولت أرضه إلى مسرح للموت ، فأخذت الطّفل والمرأة والشيخ والأب و... ، وبات الفلسطيني مجبرا على تقبل هذه الأوضاع، رغم كرهه الشديد لها.

ويبقى خطاب الموت في الجدارية مرتبطا برموز الحياة، فإذا كان الموت يقضي على الجسد، فهو يقف عاجزا عن أداء مهمّته أمام تاريخ الحضارات والشّعوب، وأمام اللّغة التي تبقى رغم انتهاء مستعمليها، وببقائها يبقى ذكراهم. ففي قوله مثلا:

ولا تضعوا على قبري البنفسج، فهْو
زهر المحبطين يذكّر الموتى بموت
الحب قبل أوانه، وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت [1]

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 482.

أكبر دليل على تشابك خطاب الموت بالحياة، فالشاعر يرفض وضع زهر المحبطين – البنفسج– على قبره، ويوصي بوضع سبع سنابل خضراء، وبعض شقائق النعمان لكونها تحمل رموز الحياة.

رابعا: الذّات في الجداريّة:

يستمرّ خطاب الذّات عبر الجدارية، ويتشابك مع كل الخطابات، ويمثل حلقة وصل بينها، فقد تواصلت الذّات مع اسمها، ومع الأبدية البيضاء، وتساءلت عن طبيعة مناخها، وعن متطلبات المناخ هناك، كما تواصلت مع الممرضة واللغة، وابن سجانها وأسطورة جلجامش وأنكيدو، فهيمنت بذلك "أنا" الشّاعر على القصيدة بأكملها وأخذت صورا متعددة، حيث نجدها تتحول من فكرة إلى طائر إلى شاعر ثم إلى كرمة، ولعل سر هذا التحول هو أحادية الخطاب، حيث يقوم على طرف واحد، بطريقة محمود درويش الذي يجعلنا لا نحس بهذه الأحادية، ففي حواره مع الموت الذي يعم الجدارية، ويسيطر عليها، نجده يتعامل معه على أنه ذات، يأمرها بأمور عدّة، لكنَّها تقف صامتة أمامها، لأنها لا تعرف الكلام ولا المحاورة. لكنّها تقتلهما في الإنسان، الأمر الذي جعل الشّاعر يحاورها ويأمرها بأمور عدة، ويشبهها بالصّياد الذي يصطاد فريسته دون سابق إنذار.

يا موت ! يا ظلّي الذي

سيقودني، يا ثالث الاثنين، يا

لون التردد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَد،

يا دم الطّاووس، يا قنّاص قلب

الذئب، يا مرض الخيال ! اجلس

على الكرسيّ ! ضع أدوات صيدك

تحت نافذتي. وعلّق فوق باب البيت

سلسلة المفاتيح الثقيلة ! [1]

إنّ ذات الشّاعر المريضة تأخذ صورا متعددة عبر الجدارية، حيث نجدها في المقطع التالي تحاور نفسها، وتعمل على استخراج ذات ثانية من ذاتها ، قادرة على تنفيذ ما تُأمر به :

من أنت، يا أنا؟ في الطريق

اثنان نحن، وفي القيامة واحد

خذني إلى ضوء التّلاشي كي أرى

صيرورتي في صورتي الأخرى، فمن

سأكون بعدك، يا أنا؟ جسدي

ورائي أم أمامك؟ من أنا يا

أنت؟ كَوّني كما كَوَّنْتُك، ادْهَنّي

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ،ص 484.

بزيت اللَّوز، كَلِّلْني بتاج الأرزْ.

واحملني من الوادي إلى أبديَّة

بيضاء .[1]

كما يجسّد الشّاعر مدى اغتراب ذاته، ويتضّح هذا جليا باستعماله لضمير المتكلم "أنا" ورغم تمكُّنه من اللُّغة إلاَّ أنه يبقى غريبا :

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من

لغتي .[2]

وكلَّما فتّشت عن نفسي وجدت

الآخرين، وكلما فتّشت عنهم لم

أجد فيهم سوى نفسي الغريبة ،

هل أنا الفرد الحُشُودُ ؟

وأنا الغريب، تَعبْت من "درب الحليب"

إلى الحبيب، تعبت من صفتي[3]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 476–477.

(2) المصدر نفسه ، ص 454.

(3) المصدر نفسه ، ص 455.

يخاف الشّاعر على لغته، ويمنح الكتابة أهمية كبرى، لأنها تحقق كينونته، وهذا ما يبدو في قوله:

أخاف على لغتي

فاتركوا كل شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي !... [1]

أنا من تقول له الحروف الغامضات:

اكتب تكن !

اقرأ تجد ! [2]

هكذا تبرز الذّات عبر الجدارية بأكملها، وتلعب دورا هاما في بنائها، حيث تتشابك مع أفكار القصيدة، فترتبط منذ البداية باسمها، وتتواصل مع الأبدية البيضاء، ويطول حوارها مع الموت، وتتفاءل بانبعاث الحياة فيها من جديد، فتتحدث عن اخضرار يوحي بالتفاؤل عوض الإحباط الذي عرفته بدخولها عالم البياض.

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 498.

(2) المصدر نفسه ، ص 457.

تسعى ذات الشاعر لإثبات اسمها، والتأكيد عليه، رغم شبح الموت ، الذي يعمل على إدخالها لأبديّة بيضاء، تجهلها ، وتجهل تفاصيل الحياة فيها، وفي سعيها هذا إحالة كبرى لذات الفلسطيني التي تسعى لإثبات هوّيتها، والتأكيد عليها، رغم الظروف القاسيّة التي فرضها عليها المستعمر، فهو ظالم، مستبدّ، متسلّط، يقتل دون رحمة، ورغم هذا نجد صاحب الأرض متمسكا بها، يتمنى انبعاث الحياة فيها من جديد.

خامسا: نظام الحركات:

تتشابك أحداث الجداريَّة، لتشكّل بنية تتعدّد حركاتها الدّاخلية، إلاَّ أنَّها تصبّ في فكرة واحدة، تثري التوجّه العام للقصيدة الذي يصب بدوره في فكرة: "صراع الشاعر مع الموت" . تتشكَّل **أوَّل حركة** وتدخلنا منذ الوهلة الأولى لعالم تطغى فيه الصّيغة الفعليَّة، فتتعدَّد أحداثه، حيث تفتتح الجدارية بصوت من الماضي:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة

وغابت في الممرّ اللّولبي... [1]

والماضي لا يدل على حدث مضى وانتهى، بل له علاقة وطيدة بالحاضر الذي يعيشه الشاعر، وبالمستقبل الذي يتنبأ إليه حيث نجده يقترن بالمضارع ليدُّل على حركة مستمرَّة عبر الزَّمن في مثل قوله:

كنت أحلم، كل شيء واقعي، كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا... [2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 441.

(2) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

ورأيت ما يَتذَّكر الموتى وما يَنْسُون [1]

أمَّا الأفعال المهيمنة على النَّص فتلك الدَّالة على المضارع، لكون الشَّاعر يسرد أمورا حقيقية واقعية، تأثَّر بها، لها علاقة مباشرة بالذَّات، وبما تعانيه من صراع مع الموت.

وأنا أريد، أريد أن أحيا...

فلي عمل على جغرافيا البركان [2]

أنا من يُحدّث نَفسه

ويُروّضُ الذّكرى...أأنت أنا؟ [3]

وفي حديثه المطوَّل مع الموت يوظّف محمود درويش، صيغة الأمر فهو يُحاورُها على أنَّها ذات، ولعلّ سرّ استعماله لهذه الصّيغة يعود لقيام الحوَار على طرف واحد، وغياب الطَّرف الثاني فيه.

ويا موت انتظر، واجلس على

الكرسي، خذ كأس النبيد، ولا

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 459.

(2) المصدر نفسه ، ص 487.

(3) المصدر نفسه، ص 469.

تفاوضني، [1]

وأيُّها الموت التَبس واجْلس

على بلّور أيامي، كأنّك واحد من

أصدقائي الدائمين [2]

أما **الحركة الثَّانية** ، فترتبط بدخوله للأبديَّة البيضاء، حيث يجد نفسه في اللاَّوجود واللاّزمان، ورغم توظيفه لمجموعة من الأفعال للتعبير عن الأجواء هناك، إلا أنها تبقى حركة توحي باللاَّزمان دلاليا.

لا شيء يوجعني على باب القيامة.

لا الزَّمان ولا العواطف. لا

أحسّ بخفّة الأشيا ء أو ثقل

الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:

أين " أيني" الآن ؟ أين مدينة

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 486.

(2) المصدر نفسه ، ص 489.

الموتي، وأين أنا؟ فلا عدم

هنا في اللاَّهنا... في اللاَّزمان،

ولا وجود [1]

وفي **الحركة الثالثة** تخلو بعض مقاطع الجدارية من الأفعال، فتبدو للوهلة الأولى هادئة، إلاَّ أنَّها تحمل في طياتها أخبار ذات حائرة تصارع الموت، وتكره الدُّخول للعالم الآخر، وهو المصير الحتمي لجميع البشر، فالذّات هنا تتمزق من الدّاخل.

من أنا ؟

أنشيد الأناشيد

أم حكمة الجامعة؟

وكلانا أنا...

وأنا شاعر

ومَلك

وحكيم على حافَّة البئر

لا غيمة في يدي

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 442-443 .

ولا أحد عشر كوكبا

على معبدي[1]

كما تقوم **الحركة الرابعة** والأخيرة على الرَّمز والأسطورة، فهما يلعبان دورا هاما في توجيه مسار القصيدة العربية الحديثة، ويجعلانها تتصاعد بطريقة خاصة تخدم الموضوع، فتختلف بنيتها عن بنية القصيدة العربية القديمة، التي سارت في شكل تصاعدي.

والظّاهر في الجداريّة، أن صوت الشَّاعر هو الذي يحدّد مسارها مستعينا بالرَّمز والأسطورة، فهما بمثابة حركات صغرى وسط بنية كبرى، يتحكَّم فيها الشَّاعر ويوجّهها، كما أنَّ حضورهما يوضّح المعنى ويغيّر مساره، ويجعل القصيدة تتصاعد بطريقة تختلف عن تلك المباشرة التي تنبني عليها القصيدة العربية القديمة.

أنكيدو، ترفَّق

بي وعُد من حيث مُتَّ، لعلَّنا

نجد الجواب، فمن أنا وحدي؟

حياة الفرد ناقصة، وينقصني

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 518 .

السؤال، فمن سأسأل عن عبور

النَّهر [1]

إنَّ تعدد الحركات في الجدارية يوحي بحجم الصراع الداخلي الذي يعيشه الشَّاعر، ويصوّر ذات حائرة قلقة، لامست الحياة عندها الموت، نظرا لمرضها الذي مسّ أدق عضو فيها، وهو القلب، هذا المرض الذي أدخل شاعرنا العالم الآخر، إلا أنه لم يكمل رحلته وإنما عاد متفائلا بانبعاث الحياة من جديد.

وفي ما عاشه الشاعر على المستوى الخاص، إحالة كبرى لما يعيشه الفلسطيني على المستوى العام، فالقضية الفلسطينية تجعله قلقا حائرا، ضائعا، يبحث عن هويته المسلوبة، ويعمل على طرد المستعمر من أرضه لعله باسترجاعها يُفعم بالحياة من جديد.

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 515-516 .

سادسا: التّــكرار:

لقد اهتمت اللّسانيات بدراسة الفونيم الذي يحمل في طياته مفهوما وظيفيا، وله القدرة على التمييز بين الوحدات اللغوية، فكان بذلك للشَّكل علاقة وطيدة بالمعنى، حيث تتغير الدَّلالات بتغير الأشكال.

تتكرَّر عبر الجداريَّة بعض الوحدات اللّسانية، وأحيانا جملا بأكملها، وبتكرار الوحدات والجمل والمقاطع، يكتسب النَّص الشّعري إيقاعا داخليا ترتاح له الأذن وتتأكد معه الفكرة، وهذا ما يظهر من خلال تكرار كلمتي : "توجعني" و"أعرف" مثلا، في المقطعين التاليين:

وكل نبض فيك يوجعني، ويرجعني

إلى زمن خرافي، ويوجعني دمي

والملح يوجعني... ويوجعني الوريد (1)

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنَّني

أمضي إلى ما لست أعرف. ربَّما

ما زلت حيًّا في مكان ما، وأعرف

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 452.

ما أريد... [1]

تتكرَّر بعض الجمل عبر الجداريَّة، فتلعب دورا هاما في بنائها، فهي بمثابة إيقاع جاذب يُطرب أذن السَّامع، وينقلها من فكرة لأخرى، أو بالأحرى من بنية لأخرى، ففي توظيف الشاعر مثلا لعبارة "هذا هو اسمك" وعودته إليها مرات عدَّة إحالة كبرى إلى تعلُّقه باسمه وسعيه وراء إثباته وبالتالي إثبات هويَّته.

وفي توظيفه المتكرر للجملة التالية: "وهذا...لي" إحالة كبرى لمدى علاقته وارتباطه بالوطن الأم، حيث نجده ينسب لنفسه ماضيه والغد البعيد، ومعالم هامة من وطنه، وبعض الرموز الدّينية والتَّاريخية، واسمه كذلك، لينتقل ويختم حديثه أو بالأحرى جداريته بقوله:

أمَّا أنا – وقد امتلأت

بكل أسباب الرَّحيل

فلست لي

أنا لست لي

أنا لست لي... [2]

---

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 443 .

[2] المصدر نفسه ، ص 536 –537 .

لقد استعمل الشاعر عبارة "لست لي" ثلاث مرات وممَّا زاد المقطع جاذبيه توظيفه لضمير المتكلم "أنا" فبعدما امتلك الماضي، والمستقبل، ومعالم وطنه ورموز دينية ، وتاريخية ، واسمه كذلك، ختم قصيدته بنفيه لامتلاك ذاته ، وأكَّد ذلك بتكراره للجملة "لست لي" وبالتالي صوَّر انتصار الموت عليه على الصعيد الشَّخصي، أمَّا على الصَّعيد العام ، فيصوّر ويحيل إلى عدم امتلاكه كفلسطيني لما هو مُلك له ، ولما له حقّ فيه، فرغم كون تلك المعالم المشار إليها موجودة في وطنه، إلاَّ أنَّها باتت مسلوبة منه، يتصرف فيها العدو المستعمر.

كما نلمس تمسُّكه بالحياة، في تكراره لعبارة "سأصير يوما ما أريد" ، حيث دخل عالم البياض إلاَّ أنه لم يذب فيه وعمل على التخلُّص منه ففارقه إلى عالم آخر، يعمُّه الاخضرار والتفاؤل، فتكررت بذلك الجملة "خضراء أرض قصيدتي، خضراء عالية" موحية بعودة الحياة لشاعرنا دون التأكيد على استمراريتها.

وبتوظيف الشّاعر لهذه الجمل المتكررة عبر الجدارية، تأكيد للمعنى وإلحاح عليه، حيث يساهم تكرارها في تشكيل البنية الداخليَّة للنَّص ويجعلنا نقف عندها، نتتبع منحاها، ونبحث عن سرّ تكرارها.

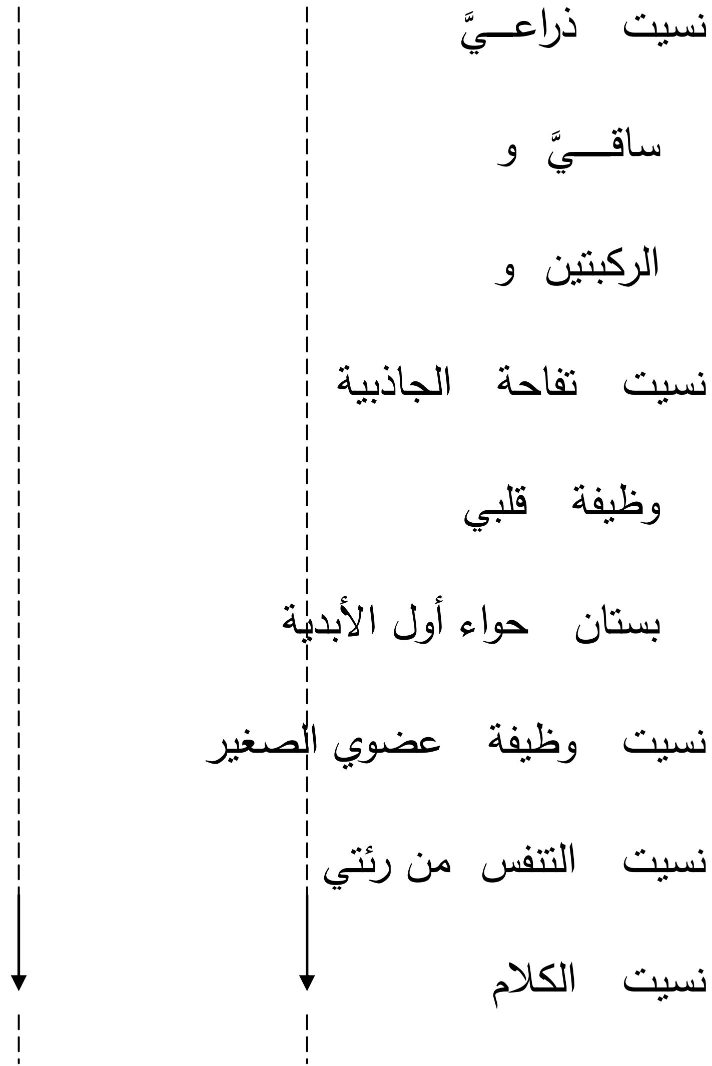
وإذا بحثنا عن سرّ جاذبيَّة المقطع التالي:

نسيت ذراعَيَّ، ساقَيَّ، والرّكبتين
وتفاحةَ الجاذبية
نسيت وظيفة قلبي
وبستانَ حوَّاء في أوَّل الأبديَّة
نسيت وظيفة عضوي الصّغير
نسيت التنفُّس من رئتي
نسيت الكلام
أخاف على لغتي
فاتركوا كلّ شيء على حاله
وأعيدوا الحياة إلى لغتي !...[1]

سنجدها تتجلى في تكرار الجملة "نسيت " فهي بمثابة محور للمقطع، تتمركز حولها الأحداث. وما زاد البنية جمالا ملازمة الفاعل للفعل، وورود المفعول

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 498.

به مباشرة بعد الجملة الفعلية "نسيت" وبشكل عمودي، فتحولت تلك العناصر اللاَّمتجانسة معجميا إلى مكونات متجانسة من خلال توازيها موقعا:



فالذراعان ،والساقان، والركبتان، والتفاحة ،ووظيفة القلب، والبستان، ووظيفة العضو الصغير، والتنفس، والكلام، كلها عناصر توازنت عموديا لتؤدي وظيفة بنيوية واحدة مع المركب "نسيت"، وبتكرار "محمود درويش" لهذه الجملة يجعلنا

نبحث عما يتذكره ولا ينساه. أو لا يتمنى نسيانه ويخاف عليه، وسنجده حينئذ اللُّغة. ففي المقطع التَّالي :

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرا، وتصرخ بي قائلا:

لا أريد الرُّجوع إلى أحد

لا أريد الرُّجوع إلى بلد

بعد هذا الغياب الطَّويل...

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهديل [1]

تتكرر الجملة "لا أريد الرجوع إلى..." التي تؤكد أنه يكره الرُّجوع لكل شيء ما عدا اللُّغة، حيث اعتبر وفاته مرتبطة بعدم قدرته على ممارستها .

و في قول الشَّاعر:

للولادة وقت

وللموت وقت

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 498-499.

وللصمت وقت

وللنطق وقت

وللحرب وقت

وللصُّلح وقت

وللوقت وقت (1)

تظهر سلسلة من الاستبدالات الواقعة بشكل عمودي على مستوى شبه الجملة التي يفتتح الشاعر بها كلامه، حيث يستبدل الاسم المجرور بآخر، ويكرّر كلمة "وقت" فيحافظ بذلك المقطع على توازنه الصوتي والتركيبي، وفي انتقاله الشَّكلي من شبه جملة لأخرى، ينتقل محمود درويش من حديث خاص لآخر عام، من حديثه عن الذَّات إلى حديثه عن الوطن، فإحساسه باقتراب أجله تجربة شخصية عايشها، إلا أنَّ إحالاتها في النص شملت القضيَّة الفلسطينيَّة فجعل الشاعر للصَّمت وقت ، وللنطق والوقت والحرب والصلح وقت ، وبذلك يكون قد انتقل بشكل عمودي من تجربة شخصيَّة لقضيَّة وطنيَّة .

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 522 .

وفي المقطع التَّالي :

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم [1]

نلاحظ تكرارا واستبدالا مكانيا بين الوحدات المعجمية التالية [الحكماء- الغرباء] و[غربتهم- حكمتهم] ولعل سر هذا الاستبدال الذي غيَّر المعنى بشكل تام يعود للقلق والضَّياع الدَّاخلي الذي يعيشه الشَّاعر.

أما في البيت التالي:

خُلقْت ثُمَّ عَشقْت ثُمَّ زَهقْت ثمَّ أَفَقْت [2]

فقد تمَّ استبدال فونيمين من الوحدة اللغوية "خلقت" وهما "الخاء واللام" "بالعين والشين" في عشقت،؟ و "بالزاي والهاء" في زهقت، و"بالألف والفاء" في أفقت، وبتغيُّر الدَّال تغيَّر المدلول من استبدال لآخر. وإضافة إلى هذا التغيير في الفونيمات نلاحظ تكرارا في المقاطع ميَّز البيت الشعري برنَّة موسيقية ملفتة للانتباه.

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 449.

(2) المصدر نفسه ، ص 488.

وما يمكننا قوله هو أن كل الكلمات والجمل المكرّرة لها علاقة وطيدة مع البنية العامة للنَّص، والتكرار عموما يمنح البنية إيقاعا داخليا ترتاح له الأذن، كما يعمل على تأكيد الفكرة والإلحاح عليها .

خاتمة:

بعد هذا العرض البسيط ، الذي لا أدّعي أنّه قد استوفى الموضوع حقّه توصّلنا إلى النّتائج التّالية :

أفرزت اللّسانيات كعلم العديد من المدارس اللغوية، ورغم استقلالها عن باقي العلوم، إلا أنها أثّرت فيها، وأفادتها ببعض مبادئها، فمفهوم البنية مثلا، ظهر لسانيا لينتقل بعد ذلك لشتى المجالات نذكر منها، النقد الأدبي، الذي تبنّي هذا المصطلح، حيث استعمل النّقاد البنيويون المنهج البنيوي في دراساتهم النقدية للنّصوص الأدبية، وسعوا لتأسيس قاعدة علمية لدراستهم الأدبية وذلك باعتبارهم النص بنية لغوية مستقلة بذاتها تدرس من الداخل ولا علاقة لها بكل ما هو خارجي. وقد ظهرت هذه الرؤية النقدية الجديدة مع الشكلانيين الروس لتتضح أكثر مع النقاد البنيويين الذين نادوا باستقلالية الأدب ورفضوا البعد التاريخي له، وجعلوا المتلقي هو من يحدّد بنية النّص حيث لا يمكن أن توجد قراءة واحدة، ولا تفسير بعينه لنص أدبي معين لأن دلالات النص تتحدد بمجموع العلاقات اللغوية الداخلية له، حيث تنتهي مهمة الكاتب بعد الانتهاء من كتابة النّص، لتبدأ بعد ذلك مهمّة القارئ الذي يعمل على فك رموز بنيتة التي لا تقرأ إلاّ من داخلها.

تأثّر النقاد العرب بالدراسات النقدية الغربية التي نقلت إلينا من خلال الكتب المترجمة، وقد عمل بعض الدارسين على مقارنتها بجهود نقادنا العرب القدامى مثل نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني التي بين فيها أن الإعجاز القرآني لا يفسَّر إلا من خلال نظمه فالسياق وحده – حسب الجرجاني– القادر على تحديد المعنى، والمفردات لا تكتسب دلالتها إلاّ داخله.

لقد كان للتطور اللّساني في الغرب صداه الواسع في العالم العربي حيث ظهرت كتب لغوية عديدة كان لها أثرها الواضح في الرؤية النقدية العربية، فتسربت البنيوية إلى دراساتنا العربية، واستعمل نقادنا مختلف الوسائل التي ساعدتهم على الغوص في أعماق النص الأدبي وفهمه من الدّاخل.

إن الأدب عند النقاد البنيويين بنية لغوية مستقلة، لا علاقة لها بالحياة الاجتماعية، أو نفسية الأديب وأفكاره، وهذا لا يعني أنهم يرفضون التفسير الاجتماعي أو النفسي له، فالنص عندهم ثابت مغلق بنيته تحددها شبكة العلاقات الداخلية، فشكل بذلك البنيويون قطيعة مع التاريخ.

لقد تحول النقد عند البنيويين إلى إبداع حول الإبداع، هدف المحلّل فيه دراسة بنية النص الأدبي، وقد تعدّدت الطرق التي اتبعها المحللون البنيويون، لكن رغم اختلافها يبقى هدفهم الرئيسي دراسة البنية.

ولعلّ مركز انطلاق الفكر البنيوي كان كتاب "محاضرات في الألسنة العامة" وجهود دي سوسور في الدّرس اللغوي، ومن أهم الثنائيات التي تقوم عليها نظريته ثنائية "سانكرونية، دياكرونية" التي غيّرت من المفاهيم السائدة آنذاك، ودعت لدراسة اللغة آنيّا لا تاريخيا فصارت اللّغة نظاما مستقلا بذاته، لا علاقة له بالتّاريخ، وقد انتقل هذا المفهوم إلى عدة مجالات كالنقد الأدبي مثلا حيث درس النقاد البنيويون البنية في حد ذاتها، ومن أجل ذاتها، وعزلوا النص عن ظروفه الخارجية واعتبروه بنية داخلية.

ساهمت نخبة من اللّسانيين الأمريكيين في بلورة النظرية اللغوية الأمريكية نذكر منهم "بواز" الذي يعد مؤسسا لعلم اللغة في أمريكا ومعلّما للعديد من اللغويين، و"هوكت" و"سابير"، ولعلّ أبرزهم بلومفيلد الذي نادى بدراسة اللغة شكليا ورفض المذهب الذهني الذي كان سائدا آنذاك، ورغم تتبعه لمختلف تطورات اللّسانيات الأوروبية، إلا أنّه لم يتبناها، وكان له منهجه الخاص في الدراسة، حيث تأثر بالسلوكية التي تقوم على مبدأ المثير والاستجابة، وربطها –السلوكية– باللسانيات، فاهتم بدراسة شكل اللغة واستبعد دراسة المعنى، لأنه اعتبره أضعف عنصر في المجموعة اللغوية.

لقد ابتعدت البنيوية الأمريكية عن كل ما هو تاريخي وذاتي، ووضعت حدا للمعيارية التي كانت سائدة آنذاك، ونادت بالدراسة الوصفية للغة، واهتمت بدراسة الشكل دون المعنى.

كما أسهمت نخبة من اللّسانيين الدانماركيين في تطور الدرس اللساني نذكر منهم جيبسيرسن، ويَدَرْسون، وهلمسلف مؤسس مدرسة كوبنهاغن، الذي انتقل إلى فرنسا، حيث تعرف هناك على كتاب دي سوسور "محاضرات في الألسنية العامة" إلا أنه لم يصغ منه أفكاره البنيوية.

إن النّص عند الغلوسيماتيكيين يتحدّد بعلاقاته الداخلية، فاللّغة عندهم شكل، وليست مادة، لأن الشكل يختلف من لغة لأخرى، أما المعنى فلا يختلف بين اللغات، لذا اهتموا بدراسة العلاقات الرابطة بين الوحدات اللغوية، وليس الوحدات في حد ذاتها، ولا تكتسب هذه الأخيرة قيمتها إلاّ داخل البنية.

لقد سعى الغلوسيماتيكيون وعلى رأسهم هلمسلف لوضع نظرية تطبق على جميع اللغات، وحاولوا الربط بين علم اللغة والمنطق الرياضي، فاعتبروا البنية اللغوية كيانا مستقلا تحكمه مجموعة من العلاقات الداخلية، وقد ركزوا في دراستهم على العلاقات الثابتة، واهتموا بها أكثر من اهتمامهم بالتغيرات التي تطرأ على البنية.

لا يوجد تعريف واحد لمصطلح "نص" حيث اختلف الباحثون في رؤيتهم لهذا المصطلح، كل حسب آرائه وأفكاره وخلفياته المعرفية.

قد يكون النص عبارة عن جملة واحدة، إلا أنه يختلف عنها –الجملة– وقد يكون أطول من ذلك إلاّ أنّ قيمته لا تحدّد بطوله، وإنما باكتمال بنيته، فهو عبارة عن بنية لغوية تحكمها شبكة من العلاقات الداخلية مستقلة عن المؤثرات الخارجية – النفسية والاجتماعية والشخصية، والجملة داخل النّص بمثابة وحدة لغوية لا تكتمل دلالتها إلا بعلاقاتها بما سبقها ولحقها من الجمل، فالمعنى يكتمل في النص، ولا يتحدّد في الجملة منفردة، والنّص يختلف عن الجملة لأنّه بنية مترابطة الأجزاء، لا يحدّدها طولها، وإنما مدى ترابطها، والجملة جزء من هذه البنية ترتبط بما يسبقها وما يلحقها من الجمل.

إن اللّغة مادّة جوهريّة بالنسبة للنص، فلا يتحقق هذا الأخير إلاّ بها، لأنها نظام من العلامات تجتمع لتكوّن النّص، ولغة النص الأدبي لغة منحرفة عن لغة التواصل لأن وظيفتها جمالية وليست اتصالية.

فالنص الأدبي نتاج لغوي يتميز ببنية مفتوحة تقبل عدة قراءات، ويتميز بسمة الأدبية، فهو ليس مجرد مفردات متتابعة ولا لغة معينة، بل مجموعة دلالات تتولد داخل البنية، هذه الدلالات تحكمها عدّة علاقات، فلغة النصوص نظام

عناصره مترابطة، لا يمكن فصلها عن بعضها البعض، بل وأكثر من هذا لا يتحدد العنصر إلا ببقية العناصر الأخرى، وبتغيره تتغيّر لغة النص، ولا تكتسب العلامة اللغوية قيمتها إلا داخل شبكة العلاقات الداخلية، وضمن هذه الشبكة تتجلى أدبية الأدب.

لذا فقد تعامل البنيويون مع جوهر النّصوص الأدبية، وجعلوا للنّص بنية مركزية، يدرس من خلالها، وقد تأثروا في نظرتهم هذه بالبنيوية اللغوية التي اهتمت بدراسة البنية في حدّ ذاتها ومن أجل ذاتها. فرفضوا المناهج النقدية التي لا تجعل بنية النصوص هدفها الرئيسي، وتدرسها من خلال ما يحيط بها من عوامل خارجية.

وقد اعتبر البنيويون القارئ بمثابة كاتب ثاني للنص، والنص يبقى مفتوحا عندهم يقبل عدة قراءات، وهو كيان لغوي مستقل بذاته، بنيته نظام من الدلالات، ويدرس من خلال فك رموز شبكة العلاقات الداخلية، فهو يدرس آنيا ولا علاقة له بالتاريخ.

كما تتجلى شعرية النصوص الأدبية من خلال دراسة اللغة ونظام العلاقات الداخلية، فحديثنا عن الشعرية، يقودنا للحديث عن تفاعل العلاقات اللغوية داخل النصوص الأدبية.

لقد تأثر النقد الأدبي بالدراسات اللسانية البنيوية، فسعى النقاد البنيويون لدراسة الأدب بطريقة لسانية وطبقوا المبادئ اللسانية على النصوص الأدبية، فدرسوا البنية، وسعوا للخوص في أعماقها، كما سعوا لقراءة لغة النصوص الأدبية لأنها السبيل الوحيد للوصول لأعماق النص، واكتشاف شعريته داخل البناء اللغوي الذي تكتسب فيه الوحدات اللغوية دلالتها، والعمل الأدبي رغم كونه مستقل ببنيته عن كل ما يحيط به من ظروف خارجية، إلا أنّه لا ينعزل عن محيطه.

والنّص رغم استقلاله ببنيته إلاّ أنه لا يستقلّ عن مرجعه فالنّص حاضر، والمرجع غائب، إلاّ أن العلاقة بينهما وطيدة لا يمكن فصلها، وشبكة العلاقات الداخلية للنص بمثابة حضور له علاقة مباشرة بمرجعه الذي يعد بمثابة غياب, لا يقبل التحليل رغم الجهود المبذولة في هذا الحقل، والعلامة اللّغوية تحمل معنى حاضر له علاقة بمرجع غائب، حيث تتغيّر دلالتها داخل النصوص الأدبية حسب علاقتها بباقي العلامات اللغوية، فهي بمثابة حاضر يتحدد بالغائب، ولا تكتسب قيمتها إلا داخل البنية.

لقد تحولت الكتابة مع البنيويين إلى بنية منفتحة تقبل عدة قراءات، وأصبح للقارئ دور فعال في توليد المعنى حيث ينعدم دور المؤلف بإنهائه لنصّه، كما أنه لا يوجد قواعد ثابتة توجّه المحلّل نحو تحليل معيّن بل نوعية النص تفرض عليه

نوعية التحليل المناسب، لذا نجد البنيوية تهتم بالقارئ ودوره الهام في تحديد معنى للنّص.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفّقنا، ولو بقدر قليل في إنجاز هذه الرسالة وأن نكون قد تمكنا من الإلمام ببعض الجوانب الهامة فيها، طامحين إلى التعلم والاستفادة من أخطائنا التي يبقى على أساتذتنا الكرام تصويبها وتقويمها . واللّه من وراء القصد ، وهو ولي التوفيق .

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

قائمة المصادر والمراجع:

1- العربية:

* ابراهيم زكرياء: مشكلة البنية، مكتبة مصر القاهرة، 1976.

* أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية 1999.

* أحمد علي دحمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، الجزء الثاني، دار طلاس، ط1، 1986.

* أحمد مومن: اللسانيات- النشأة والتطور-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.

* تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1974.

* جورت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

* حكمت صباغ الخطيب: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق للنشر، بيروت، ط3، 1985.

* حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي – دراسة الفكر العربي الحديث-، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1995.

* حماسة عبد اللطيف: منهج في التدخل النصي للقصيدة، إسلام أباد، باكستان، العدد الأول، 1993.

* حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة– تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ، ط1 ، 2003 .

* خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ط 1، 2009.

* ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، دت.

* رجاء عيد: البحث الأسلوبي– معاصرة وتراث -معاصرة وثرات – منشأة المعارف ، الإسكندريّة 1993 .

* سعيد حسن بحري: علم لغة النص–المفاهيم والإتّجاهات–المختار للنّشرو التّوزيع ،ط1 ، 2004 .

* سعيد مصلوح: العربية من نحو الجملة إلى نحو النص.

* شكري عزيز ماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، ط 1، 1984.

* شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.

* شرف الدين الراجحي وسامي عياد حنا: مبادئ علم السانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، 2003.

* صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، ج1، 2000.

* صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبدو غريب، 1998.

* صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، لبنان، ط1، 1996.

* صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

* عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، أوت، 1986.

* عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، 1997.

* عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

* عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش، ط1، 2007.

* عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة – دراسة بنيوية في الأدب العربي – دار الطليعة، بيروت.

* عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة – نظم التحكم وقواعد البيانات – دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

* عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، 1991.

* عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، السعودية.

*عبد المطّلب : الجديد في الأدب ، دار شريفة ، 2006 .

* عبد المنعم تليمة: مداخيل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1980.

* عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، الجزء 1، دار المعرفة الجامعية.

* عثماني الميلود: الشعرية التوليدية – مداخل نظرية–شركة النّشروالتّوزيع ،المدارس ،الدار البيضاء ،ط1 ، 2000 .

* عز الدين الذهبي: الأسلوب بين اللغة والنص، المطبعة الوطنية، مراكش، ط1، 2005.

* عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر – ديوان المطبوعات الجامعية–، الجزائر، ط2، 1993.

* فؤاد زكرياء: الجذور الفسلفية للبنائية، جامعة الكويت، ط1، 1980.

* كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش م، بيروت–، لبنان، ط1، 1987.

* مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية، دمشق، دار طرابلس، ط1، 1989.

* مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ط1، 1988.

* محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري،دارالمعارف، القاهرة،1982

* محمد زكي العشماوي: قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1979.

* محمود درويش: الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، 2004.

* محمود السعران: علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي،مديريّة الكتب و المطبوعات الجامعيّة ، 1994

* محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

* مصطفى السعدي: المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية–، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت.

* ميشال زكرياء: بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

* نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2000.

* وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي – نقد السرديات نموذجا– دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

* يمني العيد: في القول الشعري: دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

* يمني العيد: في معرفة النص،دراسات في النّقد الأدبي ،دار الآفاق الجديدة ، بيروت ،ط3 ،1985.

2– الكتب المترجمة:

* اديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، بغداد، ط1، 1985.

* أزوولد تزيفان تودوروف، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث،ترجمة عبد القادر قنيني،افريقيا الشّرق ،الدّار البيضاء،دط ،دت .

* أندري مارتينيه: وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة ناذر سراح، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

* بريجيته بارتشت: مناهج علم اللغة من هارمان باول حتى ناعوم تشومسكي، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

* بيرجيرو: علم الإشارة، السيمولوجيا، دار طلاس، ط1، 1988.

* تريفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

* تريفتان تودوروف: العلاماتية وعلم النص، ترجمة منذر عياشي.

* تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر، 1991.

* جان ايق تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري للنشر، ط1، 1993.

* جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

* جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة بسام بركة،مجلّد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2 ،2006

* رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991.

* رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985.

* رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1988.

* رومان جاكبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002.

* شبلر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاب الرب، القاهرة، الدار الفنية 1989.

* فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النضم، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986.

* كلاوسن برينكر ، التحليل اللغوي للنص، ترجمة سعيد حسن بحيري ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج،مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع ،ط 1 2005،

* ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية – الأدب والنظرية البنيوية– ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2008.

* ميشل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم ياقوت، المغرب 1986.

* نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المحدثين، ط1، 1982.

3– المجلات والدوريات:

* أقلام: العدد الحادي عشر، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

* عالم الفكر: التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الرابع، 30 أبريل 2002.

* عالم الفكر: المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، الكويت، سبتمبر 1998.

* عالم الفكر: المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر، ديسمبر 1997، الكويت.

* عالم المعرفة: تأليف نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

* العربي: سليمان ابراهيم العسكري، العدد 523، ربيع الأول، يونيو 1423هـ- 2002م.

* القافلة: المجلد السابع والأربعون، العدد الثالث، مطابع التريكي، السعودية، ربيع الأول 1419هـ.

4- الأجنبيـة:

* George Mounin : Clefs pour la linguistique, Paris Seghers, 1968.

* Louis Helmeslev : Prolégomènes a une Théorie du langage, EP minuit 1971, Paris. France.

* Oswald Ducrot, Tzvetan todoro, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Suil, Paris, 1972.

* Roman Jakobson : Huit Questions de poétique, édition de suil, Paris 1977.

* Roman Jakobson : Essai de linguiqtoque général, les éditions de minuit, France, Tome2, 1973.

هذا هُوَ اسمُكَ /
قالتِ امرأةٌ ،
وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَةٍ أخرى . ولم أَحلُمْ بأني
كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في
الفَلَك الأَخيرِ . وكلّ شيء أبيض،
البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ
بيضاءَ . واللَّا شيء أَبيضُ في
سماء المُطْلَق البيضاءِ . كُنْتُ ، ولم
أَكُنْ . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء . جئتُ قُبَيْل ميعادي
فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :
((ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا ؟))
ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا
أَنينَ الخاطئينَ ، أَنا وحيدٌ في البياض ،
أَنا وحيدُ ...

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .
لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأَسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،
ولا وُجُودُ

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...
أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني
أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما
ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما، وأَعرفُ
ما أُريدُ ...

سأَصيرُ يوماً ما أُريدُ

سأَصيرُ يوماً فكرةً . لا سَيْفَ يحملُها
إلى الأرضِ اليبابِ ، ولا كتابَ ...
كأنَّها مَطَرٌ على جَبَلٍ تَصَدَّعَ من
تَفَتُّح عُشْبَةٍ ،
لا القُوَّةُ انتصرتْ
ولا العَدْلُ الشريدُ

سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأَصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من
الرمادِ . أَنا حوارُ الحالمين ، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ
رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأَحْرَقَني
وغاب . أَنا الغيابُ . أَنا السماويُّ
الطريدُ .

سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأَصير يوما شاعرا

والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أَقولُ ولا أُشير

إلى مكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي.

أنا من هناك . [هنا]يَ يقفزُ

من خطايَ إلى مخيَّلتي ...

أنا من كُنتُ أَو سأكونُ

يَصنَعُني ويَصْرعُني الفضاء اللانهائيُّ

المديدُ

سأصير يوماً ما أُريدُ

سأَصير يوماً كرمةً ،
فَلْيَعْتَصِرني الصيفُ منذ الآن ،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ !
أَنا الرسالةُ والرسولُ
أَنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ

سأَصير يوماً ما أُريدُ

هذا هُوَ اسمُكَ /
قالتِ امرأةٌ ،
وغابتْ في مَمَرِّ بياضها .
هذا هُوَ اسمُكَ ، فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّداً !
لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ
ولا تَعْبَأْ براياتِ القبائلِ ،
كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقِيِّ
جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى
ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء
واكتُبْهُ على إحدى صُخُور الكهف ،
ياسمي : سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ
سوف تحملُني وأَحملُكَ
الغريبُ أَخُ الغريب

سنأخُذُ الأُنثى بحرف العِلَّة المنذور للنايات
يا اسمي: أَين نحن الآن ؟
قل : ما الآن ، ما الغَدُ ؟
ما الزمانُ وما المكانُ
وما القديمُ وما الجديدُ ؟

سنكون يوماً ما نريدُ

لا الرحلةُ ابتدأتْ ، ولا الدربُ انتهى
لم يَبْلُغِ الحكماءُ غربتَهُمْ
كما لم يَبْلُغ الغرباءُ حكمتَهمْ
ولم نعرف من الأزهار غيرَ شقائقِ النعمانِ ،
فلنذهب إلى أَعلى الجداريات :
أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ ،
كلامُ الله عند الفجر أَرضُ قصيدتي
وأَنا البعيدُ
أَنا البعيدُ

في كُلِّ ريحٍ تَعْبَثُ امرأةٌ بشاعرها
- خُذِ الجهةَ التي أَهديتني
الجهةَ التي انكَسَرتْ ،
وهاتِ أُنوثتي ،
لم يَبْقَ لي إلاّ التَأَمُّلُ في
تجاعيد البُحَيْرَة . خُذْ غدي عنِّي
وهاتِ الأمس ، واتركنا معاً
لا شيءَ ، بعدَكَ ، سوف يرحَلُ
أَو يَعُودُ

- وخُذي القصيدةَ إن أَردتِ
فليس لي فيها سواكِ
خُذي ((أَنا)) كِ . سأُكْملُ المنفى
بما تركَتْ يداكِ من الرسائل لليمامِ .
فأيُّنا منا ((أَنا)) لأكون آخرَها ؟
ستسقطُ نجمةٌ بين الكتابة والكلامِ
وتَنْشُرُ الذكرى خواطرها : وُلِدْنا

في زمان السيف والمزمار بين
التين والصُبَّار . كان الموتُ أَبطأَ .
كان أَوْضَح . كان هُدْنَةَ عابرين
على مَصَبِّ النهر . أَما الآن ،
فالزرُّ الإلكترونيُّ يعمل وَحْدَهُ . لا
قاتلٌ يُصْغي إلى قتلى . ولا يتلو
وصيَّتَهُ شهيدُ

من أَيِّ ريح جئتِ ؟
قولي ما اسمُ جُرْحِكِ أَعرفِ
الطُرُقَ التي سنضيع فيها مَرّتيْنِ !
وكُلُّ نَبْضٍ فيكِ يُوجعُني ، ويُرْجِعُني
إلى زَمَنٍ خرافيّ . ويوجعني دمي
والملحُ يوجعني ... ويوجعني الوريدُ

في الجرّة المكسورةِ انتحبتْ نساءُ
الساحل السوريّ من طول المسافةِ ،
واحترقْنَ بشمس آبَ . رأيتُهنَّ على
طريق النبع قبل ولادتي . وسمعتُ
صَوْتَ الماء في الفخّار يبكيهنّ :
عُدْنَ إلى السحابة يرجعِ الزَمَنُ الرغيدُ

قال الصدى :
لاشيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء
على مِسلاَّت المدى ... [ذهبيّةٌ آثارُهُمْ
ذهبيّةٌ] ورسائلِ الضعفاءِ للغَدِ ،
أَعْطِنا خُبْزَ الكفاف ، وحاضراً أَقوى .
فليس لنا التقمُّصُ والحُلُولُ ولا الخُلُودُ

قال الصدى :
وتعبتُ من أَملي العُضَال . تعبتُ
من شَرَك الجماليّات : ماذا بعد
بابلَ؟ كُلَّما اتَّضَحَ الطريقُ إلى
السماء ، وأَسْفَرَ المجهولُ عن هَدَفٍ

نهائيّ تَفَشَّى النثرُ في الصلوات ،
وانكسر النشيدُ

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ عاليةٌ ...
تُطِلُّ عليَّ من بطحاء هاويتي ...
غريبٌ أَنتَ في معناك . يكفي أَن
تكون هناك ، وحدك ، كي تصيرَ
قبيلةً...
غَنَّيْتُ كي أَزِنَ المدى المهدُورَ
في وَجَع الحمامةِ ،
لا لأَشْرَحَ ما يقولُ اللهُ للإِنسان ،
لَسْتُ أَنا النبيَّ لأَدَّعي وَحْياً
وأُعْلِنَ أَنَّ هاويتي صُعُودُ

وأَنا الغريب بكُلِّ ما أُوتيتُ من
لُغَتي . ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف
الضاد ، تخضعني بحرف الياء عاطفتي ،
وللكلمات وَهيَ بعيدةٌ أَرضٌ تُجاوِرُ
كوكباً أَعلى . وللكلمات وَهيَ قريبةٌ
منفى . ولا يكفي الكتابُ لكي أَقول :
وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب .
وكُلَّما فَتَّشْتُ عن نفسي وجدتُ
الآخرين . وكُلَّما فتَّشْتُ عَنْهُمْ لم
أَجد فيهم سوى نَفسي الغريبةِ ،
هل أَنا الفَرْدُ الحُشُودُ ؟

وأَنا الغريبُ . تَعِبْتُ من "درب الحليب "
إلى الحبيب . تعبتُ من صِفَتي .
يَضيقُ الشَّكْلُ . يَتّسعُ الكلامُ . أُفيضُ
عن حاجات مفردتي . وأَنْظُرُ نحو
نفسي في المرايا :
هل أَنا هُوَ ؟
هل أُؤدِّي جَيِّداً دَوْرِي من الفصل
الأخيرِ ؟

وهل قرأتُ المسرحيَّةَ قبل هذا العرض ،
أَم فُرِضَتْ عليَّ ؟
وهل أَنا هُوَ من يؤدِّي الدَّوْرَ
أَمْ أَنَّ الضحيَّة غَيَّرتْ أَقوالها
لتعيش ما بعد الحداثة ، بعدما
انْحَرَفَ المؤلّفُ عن سياق النصِّ
وانصرَفَ المُمَثِّلُ والشهودُ ؟

وجلستُ خلف الباب أَنظُرُ :
هل أَنا هُوَ ؟
هذه لُغَتي . وهذا الصوت وَخْزُ دمي
ولكن المؤلِّف آخَرٌ...
أَنا لستُ مني إن أَتيتُ ولم أَصِلْ
أَنا لستُ منِّي إن نَطَقْتُ ولم أَقُلْ
أَنا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ :
اكتُبْ تَكُنْ !
واقرأْ تَجِدْ !
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى ...
وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ

بَحَّارَةٌ حولي ، ولا ميناء
أَفرغني الهباءُ من الإشارةِ والعبارةِ ،
لم أَجد وقتاً لأعرف أَين مَنْزِلَتي ،
الهُنَيْهةَ ، بين مَنْزِلَتَيْنِ . لم أَسأل
سؤالي ، بعد ، عن غَبَش التشابُهِ
بين بابَيْنِ : الخروج أم الدخول ...
ولم أَجِدْ موتاً لأَقْتَنِصَ الحياةَ .
ولم أَجِدْ صوتاً لأَصرخَ : أَيُّها
الزَمَنُ السريعُ ! خَطَفْتَني مما تقولُ
لي الحروفُ الغامضاتُ :
ألواقعيُّ هو الخياليُّ الأَكيدُ

يا أيها الزَمَنُ الذي لم ينتظِرْ ...
لم يَنْتَظِرْ أَحداً تأخَّر عن ولادتِهِ ،
دَعِ الماضي جديداً ، فَهْوَ ذكراكَ
الوحيدةُ بيننا ، أيَّامَ كنا أَصدقاءك ،
لا ضحايا مركباتك . واترُكِ الماضي
كما هُوَ ، لا يُقَادُ ولا يَقُودُ

ورأيتُ ما يتذكَّرُ الموتى وما ينسون ...
هُمْ لا يكبرون ويقرأون الوَقْتَ في
ساعات أيديهمْ . وَهُمْ لايشعرون
بموتنا أَبداً ولا بحياتهِمْ . لا شيءَ
ممَّا كُنْتُ أو سأكونُ . تنحلُّ الضمائرُ
كُلُّها . " هو " في " أنا " في " أَنت " .
لا كُلٌّ ولاجُزْءٌ . ولا حيٌّ يقول
لميِّتٍ : كُنِّي !

.. وتنحلُّ العناصرُ والمشاعرُ . لا
أَرى جَسَدي هُنَاكَ ، ولا أُحسُّ
بعنفوان الموت ، أَو بحياتيَ الأُولى .
كأنِّي لَسْتُ منّي . مَنْ أَنا ؟ أَأَنا
الفقيدُ أَم الوليدُ ؟

الوقْتُ صِفْرٌ . لم أُفكِّر بالولادة
حين طار الموتُ بي نحو السديم ،
فلم أكُن حَيّاً ولا مَيْتاً،
ولا عَدَمٌ هناك ، ولا وُجُودُ

تقولُ مُمَرِّضتي : أَنتَ أَحسَنُ حالاً .
وتحقُنُني بالمُخَدِّر : كُنْ هادئاً
وجديراً بما سوف تحلُمُ
عما قليل ...

رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ
يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا
يُعَاونُهُ اثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ

رأيتُ أَبي عائداً
من الحجِّ ، مُغمىً عليه
مُصَاباً بضربة شمسٍ حجازيّة
يقول لرفِّ ملائكةٍ حَوْلَهُ :
أَطفئوني ! ...

رأيتُ شباباً مغاربةً
يلعبون الكُرَةْ
ويرمونني بالحجارة : عُدْ بالعبارةِ
واترُكْ لنا أُمَّنا
يا أَبانا الذي أخطَأَ المقبرةْ !

رأيت " ريني شار "
يجلس مع " هيدغر "
على بُعْدِ مترين منِّي ،
رأيتهما يشربان النبيذَ
ولا يبحثان عن الشعر ...
كان الحوار شُعَاعاً
وكان غدٌ عابرٌ ينتظرْ

رأيتُ رفاقي الثلاثَةَ ينتحبونَ
وَهُمْ
يَخيطونَ لي كَفَناً
بخُيوطِ الذَّهَبْ

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتِهِ :
لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ

رأيتُ بلاداً تعانقُني
بأَيدٍ صَبَاحيّة : كُنْ
جديراً برائحة الخبز . كُنْ
لائقاً بزهور الرصيفْ
فما زال تَنُّورُ أُمِّكَ
مشتعلاً ،
والتحيَّةُ ساخنةً كالرغيفْ !

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نهرٌ واحدٌ يكفي
لأهمس للفراشة : آهِ ، يا أُختي ، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي
لإغوء الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقْر ، وَهْوَ
يبدّل الراياتِ والقممَ البعيدةَ ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ
ممالك النسيان لي . لاشَعْبَ أَصْغَرُ من قصيدته . ولكنَّ
السلاح يُوَسِّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،
والحروف تلمّع السيفَ المُعَلَّقَ في حزام الفجر ، والصحراء تنقُصُ
والصحراء تنقص بالأغاني ، أَو تزيدُ

لاعُمْرَ يكفي كي أَشُدَّ نهايتي لبدايتي
أَخَذَ الرُّعَاةُ حكايتي وتَوَغَّلُوا في العشب فوق
مفاتن الأنقاض ، وانتصروا على النسيان بالأَبواق
والسجع المشاع ، وأَورثوني بُحَّةَ الذكرى على حَجَرِ
الوداع ، ولم يعودوا ...

رَعَويَّةٌ أَيَّامنا رَعَويَّةٌ بين القبيلة والمدينة ، لم أَجد لَيْلاً
خُصُوصِيّاً لهودجِكِ المُكَلَّلِ بالسراب ، وقلتِ لي :
ما حاجتي لاسمي بدونكَ ؟ نادني ، فأنا خلقتُكَ
عندما سَمَّيْتَني ، وقتلتَني حين امتلكتَ الاسمَ ...
كيف قتلتَني ؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل ، أَدْخِلْني
إلى غابات شهوتك ، احتضنِّي واعْتَصِرْني ،واسفك
العَسَلَ الزفافيَّ النقيَّ على قفير النحل .بعثرني بما
ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني .
فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ ، ولن تراني نجمةٌ
إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ ،فهاتني

ليكونَ لي - وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ -حاضري السعيدُ

- هل قُلْتَ لي شيئاً يُغَيِّر لي سبيلي ؟
- لم أَقُلْ . كانت حياتي خارجي
أَنا مَنْ يُحَدِّثُ نفسَهُ :
وَقَعَتْ مُعَلَّقتي الأَخيرةُ عن نخيلي
وأَنا المُسَافِرُ داخلي
وأَنا المُحَاصَرُ بالثنائياتِ ،
لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها
وبطائرِ الدوريِّ ...
لم أُولَدْ لأَعرفَ أَنني سأموتُ ، بل لأُحبَّ
محتويات ظلِّ اللهِ
يأخُذُني الجمالُ إلى الجميلِ
وأُحبُّ حُبَّك ، هكذا متحرراً من ذاتِهِ وصفاتِهِ
وأَنا بديلي ...

أَنا من يُحَدِّثُ نَفْسَهُ :
مِنْ أَصغر الأشياءِ تُولَدُ أكبرُ الأفكار
والإيقاعُ لا يأتي من الكلمات ،
بل مِنْ وحدة الجَسَدَيْنِ
في ليلٍ طويلٍ ...

أَنا مَنْ يحدِّثُ نَفْسَهُ
ويروِّضُ الذكرى ... أَأَنتِ أَنا ؟
وثالثُنا يرفرف بيننا " لا تَنْسَيَاني دائماً "
يا مَوْتَنا ! خُذْنَا إليكَ على طريقتنا ، فقد نتعلَّمُ

الإشراق ...
لا شَمْسٌ ولا قَمَرٌ عليَّ
تركتُ ظلِّي عالقاً بغصون عَوْسَجَةٍ
فخفَّ بِيَ المكانُ
وطار بي روحي الشَّرُودُ

أَنا مَنْ يحدِّثُ نفسَهُ :
يا بنتُ : ما فَعَلَتْ بكِ الأشواقُ ؟
إن الريح تصقُلُنا وتحملنا كرائحة الخريفِ ،
نضجتِ يا امرأتي على عُكَّازَتيَّ ،
بوسعك الآن الذهابُ على " طريق دمشق "
واثقةً من الرؤيا . مَلاَكٌ حارسٌ
وحمامتان ترفرفان على بقيَّة عمرنا ، والأرضُ عيدُ

...

الأرضُ عيدُ الخاسرين [ونحن منهُمْ]
نحن من أَثَرِ النشيد الملحميِّ على المكان ، كريشةِ
النسر العجوز خيامُنا في الريح . كُنَّا طيِّبين وزاهدين بلا
تعاليم المسيح . ولم نكُنْ أَقوى من الأعشابِ إلاّ في ختام
ختام الصَيْفِ ،

أَنتِ حقيقتي ، وأَنا سؤالُكِ

لم نَرِثْ شيئاً سوى اسْميْنَا

وأَنتِ حديقتي ، وأَنا ظلالُكِ

عند مفترق النشيد الملحميِّ ...
ولم نشارك في تدابير الإلهات اللواتي كُنَّ يبدأن
النشيد بسحرهنَّ وكيدهنَّ . وكُنَّ يَحْمِلْنَ المكانَ على
قرون الوعل من زَمَنِ المكان إلى زمان آخرٍ ...

كنا طبيعيِّين لو كانت نجومُ سمائنا أَعلى قليلاً من
حجارة بئرنا ، والأَنبياءُ أَقلَّ إلحاحاً ، فلم يسمع مدائحَنا
الجُنُودُ ...

خضراءُ ، أرضُ قصيدتي خضراءُ
يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ كما هِيَ في
خُصُوبتها .
ولي منها : تأمُّلُ نَرْجسٍ في ماء صُورَتِهِ
ولي منها وُضُوحُ الظلِّ في المترادفات
ودقَّةُ المعنى ...
ولي منها : التَّشَابُهُ في كلام الأَنبياءِ
على سُطُوح الليلِ
لي منها : حمارُ الحكمةِ المنسيُّ فوق التلِّ
يسخَرُ من خُرافتها وواقعها ...
ولي منها : احتقانُ الرمز بالأضدادِ
لا التجسيدُ يُرجِعُها من الذكرى
ولا التجريدُ يرفَعُها إلى الإشراقة الكبرى
ولي منها : " أنا " الأُخرى
تُدَوِّنُ في مُفَكِّرَة الغنائيِّين يوميَّاتها :
((إن كان هذا الحُلْمُ لا يكفي
فلي سَهَرٌ بطوليٌّ على بوابة المنفى ...))
ولي منها : صَدَى لُغتي على الجدران
يكشِطُ مِلْحَهَا البحريَّ
حين يخونني قَلْبٌ لَدُودُ ...

أَعلى من الأَغوار كانت حكمتي
إذ قلتُ للشيطان : لا . لا تَمْتَحِنِّي !
لا تَضَعْني في الثُّنَائيّات ، واتركني
كما أَنا زاهداً برواية العهد القديم
وصاعداً نحو السماء ، هُنَاكَ مملكتي
خُذِ التاريخَ ، يا ابنَ أَبي ، خُذِ
التاريخَ ... واصنَعْ بالغرائز ما تريدُ

وَلِيَ السكينةُ . حَبَّةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا ، أَنا وأَخي العَدُوّ ،
فساعتي لم تَأْتِ بَعْدُ . ولم يَحِنْ
وقتُ الحصاد . عليَّ أَن أَلِجَ الغيابَ
وأَن أُصدِّقَ أوَّلاً قلبي وأتبعَهُ إلى

قانا الجليل . وساعتي لم تأتِ بَعْدُ .
لَعَلَّ شيئاً فيَّ ينبُذُني . لعلِّي واحدٌ
غيري . فلم تنضج كُرومُ التين حول
ملابس الفتيات بَعْدُ . ولم تَلِدْني
ريشةُ العنقاء . لا أَحَدٌ هنالك
في انتظاري . جئْتُ قبل ، وجئتُ
بعد ، فلم أَجد أحداً يُصَدِّق ما
أرى . أنا مَنْ رأى . وأَنا البعيدُ
أَنا البعيدُ

مَنْ أَنتَ ، يا أَنا ؟ في الطريقِ
اثنانِ نَحْنُ ، وفي القيامة واحدٌ .
خُذْني إلى ضوء التلاشي كي أَرى
صَيْرُورتي في صُورَتي الأُخرى . فَمَنْ
سأكون بعدَكَ ، يا أَنا ؟ جَسَدي
ورائي أم أَمامَكَ ؟ مَنْ أَنا يا
أَنت ؟ كَوِّنِّي كما كَوَّنْتُكَ ، ادْهَنِّي
بزيت اللوز ، كَلِّلني بتاج الأرز .
واحملني من الوادي إلى أَبديّةٍ
بيضاءَ . عَلِّمني الحياةَ على طَريقتِكَ ،
اختَبِرْني ذَرَّةً في العالم العُلْوِيِّ .
ساعِدْني على ضَجَر الخلود ، وكُنْ
رحيماً حين تجرحني وتبزغ من
شراييني الورودُ ...

لم تـأت سـاعـتُنا . فـلا رُسُـلٌ يَـقِـيـسُـونَ
الزمانَ بقبضة العشب الأخير . هل استدار ؟ ولا
ملائكة يزورون المكانَ ليترك الشعراءُ ماضِيَهُمْ على
الشفق الجميل ، ويفتحوا غَدَهُمْ بأيديهمْ .
فغنِّي يا إلهتيَ الأثيرةَ ، ياعناةُ ،
قصيدتي الأُولى عن التكوين ثانيةً ...
فقد يجدُ الرُّوَاةُ شهادةَ الميلاد
للصفصاف في حَجَرٍ خريفيّ . وقد يجدُ
الرعاةُ البئرَ في أَعماق أُغنية . وقد

تأتي الحياةُ فجاءةً للعازفين عن
المعاني من جناح فراشةٍ عَلِقَتْ
بقافيةٍ ، فغنِّي يا إلهتيَ الأَثيرةَ
يا عناةُ ، أَنا الطريدةُ والسهامُ ،
أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ
والشهيدُ

ما قلتُ للطَّلَلِ : الوداع . فلم أَكُنْ
ما كُنْتُ إلاّ مَرَّةً . ما كُنْتُ إلاّ
مرَّةً تكفي لأَعرف كيف ينكسرُ الزمانُ
كخيمة البدويِّ في ريح الشمال ،
وكيف يَنْفَطِرُ المكانُ ويرتدي الماضي
نُثَارَ المعبد المهجور . يُشبهُني كثيراً
كُلُّ ما حولي ، ولم أُشْبِهْ هنا
شيئاً . كأنَّ الأرض ضَيِّقَةٌ على
المرضى الغنائيِّين ، أَحفادِ الشياطين
المساكين المجانين الذين إذا رأوا
حُلْماً جميلاً لَقَّنُوا الببغاءَ شِعْر
الحب ، وانفتَحتْ أَمامَهُمُ الحُدُودُ ...

وأُريدُ أُن أُحيا ...
فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة . لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر ، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ : وماذا بعد ؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة ؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ ؟ ما البدايةُ ؟
ما النهايةُ ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /
أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض ،
انتظرني في بلادِكَ ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد . يُغْريني

الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً ، وعدالةً ، ونبيذَ آلهةٍ ... /
فيا مَوْتُ ! انتظرني ريثما أُنهي
تدابيرَ الجنازة في الربيع الهَشّ ،
حيث وُلدتُ ، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمُود التينِ والزيتونِ في وجه
الزمان وجيشِهِ . سأقول : صُبُّوني
بحرف النون ، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمن في القرآن . وامشوا
صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع الناي في أَزلي . ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسجَ ، فَهْوَ
زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أَوانِهِ . وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ
وُجِدَتْ . وإلاّ ، فاتركوا وَرْدَ
الكنائس للكنائس والعرائس /
أَيُّها الموت انتظر ! حتى أُعِدَّ
حقيبتي : فرشاةَ أسناني ، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ ، والكولونيا ، والثيابَ .
هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ ؟ وهل
تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبدية البيضاء ،
أم تبقى كما هِي في الخريف وفي
الشتاء ؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لِتَسْلِيَتي مع اللاَّ وقتِ ، أمْ أَحتاجُ
مكتبةً ؟ وما لُغَةُ الحديث هناك ،
دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ
فُصْحى/

.. ويا مَوْتُ انتظرْ ، ياموتُ ،
حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الربيع
وصحّتي ، لتكون صيَّاداً شريفاً لا

يَصيدُ الظَّبْيَ قرب النبع . فلتكنِ العلاقةُ
بيننا وُدّيَّةً وصريحةً : لَكَ أنَتَ
مالَكَ من حياتي حين أَملأُها ..
ولي منك التأَمُّلُ في الكواكب :
لم يَمُتْ أَحَدٌ تماماً ، تلك أَرواحٌ
تغيِّر شَكْلَها ومُقَامَها /
يا موت ! ياظلِّي الذي
سيقودُني ، يا ثالثَ الاثنين ، يا
لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ ،
يا دَمَ الطاووس ، يا قَنَّاصَ قلب
الذئب ، يا مَرَض الخيال ! اجلسْ
على الكرسيّ ! ضَعْ أَدواتِ صيدكَ
تحت نافذتي . وعلِّقْ فوق باب البيت
سلسلةَ المفاتيح الثقيلةَ ! لا تُحَدِّقْ
يا قويُّ إلى شراييني لترصُدَ نُقْطَةَ
الضعف الأَخيرةَ . أَنتَ أَقوى من
نظام الطبّ . أَقوى من جهاز
تَنَفُّسي . أَقوى من العَسَلِ القويّ ،
ولَسْتَ محتاجاً - لتقتلني - إلى مَرَضي .
فكُنْ أَسْمَى من الحشرات . كُنْ مَنْ
أَنتَ ، شفَّافاً بريداً واضحاً للغيب .
كن كالحُبِّ عاصفةً على شجرٍ ، ولا
تجلس على العتبات كالشحَّاذ أو جابي
الضرائبِ . لا تكن شُرطيّ سَيْرٍ في
الشوارع . كن قويّاً ، ناصعَ الفولاذ ، واخلَعْ عنك
أقنعة الثعالب . كُنْ
فروسياً ، بهياً ، كامل الضربات . قُلْ
ماشئْتَ : ((من معنى إلى معنى
أَجيءُ . هِيَ الحياةُ سُيُولَةٌ ، وأَنا
أكثِّفُها ، أُعرِّفُها بسُلْطاني وميزاني)) .. /
ويامَوْتُ انتظرْ ، واجلس على
الكرسيّ . خُذْ كأسَ النبيذ ، ولا
تفاوِضْني ، فمثْلُكَ لا يُفاوِضُ أَيَّ

إنسانٍ ، ومثلي لا يعارضُ خادمَ
الغيبِ . استرح ... فَلَرُبَّما أُنْهِكْتَ هذا
اليوم من حرب النجوم . فمن أَنا
لتزورني ؟ أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لاختبار
قصيدتي . لا . ليس هذا الشأنُ
شأنَكَ . أَنت مسؤولٌ عن الطينيِّ في
البشريِّ ، لا عن فِعْلِهِ أو قَوْلِهِ /
هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .
هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك
الخُلُودُ ...
فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ

وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...
فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .
من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليبابُ هو اليبابُ . كأنني أَحيا
هنا أَبداً ، وبي شَبَقٌ إلى ما لست
أَعرف . قد يكون " الآن " أَبعَدَ .
قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .
ولكني أَشدُّ " الآن " من يَدِهِ ليعبُرَ
قربيَ التاريخُ ، لا الزَّمَنُ المُدَوَّرُ ،
مثل فوضى الماعز الجبليِّ . هل
أنجو غداً من سرعة الوقت الإلكترونيّ ،
أَم أَنجو غداً من بُطْء قافلتي
على الصحراء؟ لي عَمَلٌ لآخرتي
كأني لن أَعيش غداً. ولي عَمَلٌ ليومٍ
حاضرٍ أَبداً . لذا أُصغي ، على مَهَلٍ
على مَهَل ، لصوت النمل في قلبي :
أعينوني على جَلَدي . وأَسمع صَرْخَةَ
الحَجَر الأسيرةَ : حَرِّروا جسدي . وأُبصرُ
في الكمنجة هجرةَ الأشواق من بَلَدٍ

تُرَابيّ إلى بَلَدٍ سماويّ . وأَقبضُ في
يد الأنثى على أَبَدِي الأليفِ : خُلِقتُ
ثم عَشِقْتُ ، ثم زهقت ، ثم أَفقتُ
في عُشْبٍ على قبري يدلُّ عليَّ من
حينٍ إلى حينٍ . فما نَفْعُ الربيع
السمح إن لم يُؤْنِس الموتى ويُكْمِلْ
بعدهُمْ فَرَحَ الحياةِ ونَضْرةَ النسيان ؟
تلك طريقةٌ في فكِّ لغز الشعرِ ،
شعري العاطفيّ على الأَقلِّ . وما
المنامُ سوى طريقنا الوحيدة في الكلام /
وأَيُّها الموتُ التَبِسْ واجلسْ
على بلَّوْرِ أَيامي ، كأنَّكَ واحدٌ من
أَصدقائي الدائمين ، كأنَّكَ المنفيُّ بين
الكائنات . ووحدك المنفيُّ . لا تحيا
حياتَكَ . ما حياتُكَ غير موتي . لا
تعيش ولا تموت . وتخطف الأطفالَ
من عَطَشِ الحليب إلى الحليب . ولم
تكن طفلاً تهزُّ له الحساسينُ السريرَ ،
ولم يداعِبْكَ الملائكةُ الصغارُ ولا
قُرونُ الأيِّل الساهي ، كما فَعَلَتْ لنا
نحن الضيوفَ على الفراشة . وحدك
المنفيُّ ، يا مسكين ، لا امرأةٌ تَضُمُّك
بين نهديها ، ولا امرأةٌ تقاسِمُك
الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحيِّ
المرادفِ لاختلاط الأرض فينا بالسماءِ .
ولم تَلِدْ وَلَداً يجيئك ضارعاً : أَبتي ،
أُحبُّكَ . وحدك المنفيُّ ، يا مَلِكَ
الملوك ، ولا مديحَ لصولجانكَ . لا
صُقُورَ على حصانك . لا لآلئَ حول
تاجك . أَيُّها العاري من الرايات
والبُوق المُقَدَّسِ ! كيف تمشي هكذا
من دون حُرَّاسٍ وجَوْقَةِ منشدين ،
كَمِشْيَة اللصِّ الجبان . وأَنتَ مَنْ

أَنتَ ، المُعَظَّمُ ، عاهلُ الموتى ، القويُّ ،
وقائدُ الجيش الأَشوريِّ العنيدُ
فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ

وأَنا أُريدُ ، أُريد أَن أَحيا ، وأَن
أَنساك .... أَن أَنسى علاقتنا الطويلة
لا لشيءٍ ، بل لأَقرأ ما تُدَوِّنُهُ
السماواتُ البعيدةُ من رسائلَ . كُلَّما
أَعددتُ نفسي لا نتظار قدومِكَ
ازددتَ ابتعاداً . كلما قلتُ : ابتعدْ
عني لأُكمل دَوْرَةَ الجَسَدَيْنِ ، في جَسَدٍ
يفيضُ ، ظهرتَ ما بيني وبيني
ساخراً : " لا تَنْسَ مَوْعِدَنا ... "
- متى ؟ - في ذِرْوَة النسيان
حين تُصَدِّقُ الدنيا وتعبُدُ خاشعاً
خَشَبَ الهياكل والرسومَ على جدار الكهف ،
حيث تقول : " آثاري أَنا وأَنا ابنُ نفسي " . - أَين

موعدُنا ؟
أَتأذن لي بأن أَختار مقهىً عند
باب البحر ؟ - لا .... لا تَقْتَرِبْ
يا ابنَ الخطيئةِ ، يا ابن آدمَ من
حدود الله ! لم تُولَدْ لتسأل ، بل
لتعمل .... - كُن صديقاً طَيِّباً يا
موت ! كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك
كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ ! رُبَّما أَسْرَعْتَ
في تعليم قابيلَ الرمايةَ . رُبَّما
أَبطأتَ في تدريب أَيُّوبٍ على
الصبر الطويل . وربما أَسْرَجْتَ لي
فَرَساً لتقتُلَني على فَرَسي . كأني
عندما أَتذكَّرُ النسيانَ تُنقذُ حاضري
لُغَتي . كأني حاضرٌ أَبداً . كأني

طائر أَبداً . كأني مُذْ عرفتُكَ
أَدمنتْ لُغَتي هَشَاشَتَها على عرباتك
البيضاءِ ، أَعلى من غيوم النوم ،
أَعلى عندما يتحرَّرُ الإِحساس من عبء
العناصر كُلِّها . فأنا وأَنتَ على طريق
الله صوفيَّانِ محكومان بالرؤيا ولا يَرَيَان /
عُدْ يا مَوْتُ وحدَكَ سالماً ،
فأنا طليق ههنا في لا هنا
أو لا هناك . وَعُدْ إلى منفاك
وحدك . عُدْ إلى أدوات صيدك ،
وانتظرني عند باب البحر . هَيِّئ لي
نبيذاً أَحمراً للاحتفال بعودتي لِعِيادَةِ
الأرضِ المريضة . لا تكن فظّاً ً غليظ
القلب ! لن آتي لأَسخر منك ، أَو
أَمشي على ماء البُحَيْرَة في شمال
الروح . لكنِّي - وقد أَغويتَني - أَهملتُ
خاتمةَ القصيدةِ : لم أَزفَّ إلى أَبي
أُمِّي على فَرَسي . تركتُ الباب مفتوحاً
لأندلُسِ الغنائيِّين ، واخترتُ الوقوفَ
على سياج اللوز والرُمَّان ، أَنفُضُ
عن عباءة جدِّيَ العالي خُيُوطَ
العنكبوت . وكان جَيْشٌ أَجنبيٌّ يعبر
الطُرُقَ القديمةَ ذاتها ، ويَقِيسُ أَبعادَ
الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها ... /

يا موت ، هل هذا هو التاريخُ ،
صِنْوُكَ أَو عَدُوُّك ، صاعداً ما بين
هاويتين ؟ قد تبني الحمامة عُشَّها
وتبيضُ في خُوَذ الحديد . وربما ينمو
نباتُ الشِّيحِ في عَجَلاتِ مَرْكَبَةٍ مُحَطَّمةٍ .
فماذا يفعل التاريخُ ، صنوُكَ أَو عَدُوُّكَ ،
بالطبيعة عندما تتزوَّجُ الأرضَ السماءُ
وتذرفُ المَطَرَ المُقَدَّسَ ؟ /

أَيها الموت ، انتظرني عند باب
البحر في مقهى الرومانسيِّين . لم
أَرجِعْ وقد طاشَتْ سهامُكَ مَرَّةً
إلاّ لأُودِعَ داخلي في خارجي ،
وأُوزِّعَ القمح الذي امتلأتْ به رُوحي
على الشحرور حطَّ على يديَّ وكاهلي ،
وأُودِّعَ الأرضَ التي تمتصُّني ملحاً ، وتنثرني
حشيشاً للحصان وللغزالة . فانتظرني
ريثما أُنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان ،
ولا تُصَدِّقْني أَعودُ ولا أَعودُ
وأَقول : شكراً للحياة !
ولم أكن حَيّاً ولا مَيْتاً
ووحدك ، كنتَ وحدك ، يا وحيدُ !

تقولُ مُمَرِّضتي : كُنْتَ تهذي
كثيراً ، وتصرخُ : يا قلبُ !
يا قَلْبُ ! خُذْني
إلى دَوْرَة الماءِ .../

ما قيمةُ الروح إن كان جسمي
مريضاً ، ولا يستطيعُ القيامَ
بواجبه الأوليِّ ؟
فيا قلبُ ، يا قلبُ أَرجعْ خُطَايَ
إليَّ ، لأَمشي إلى دورة الماء
وحدي !

نسيتُ ذراعيَّ ، ساقيَّ ، والركبتين
وتُفَّاحةَ الجاذبيَّةْ
نسيتُ وظيفةَ قلبي
وبستانَ حوَّاءَ في أَوَّل الأبديَّةْ
نسيتُ وظيفةَ عضوي الصغير
نسيتُ التنفُّسَ من رئتيّ .
نسيتُ الكلام
أَخاف على لغتي

فاتركوا كُلَّ شيء على حالِهِ
وأَعيدوا الحياة إلى لُغَتي !..

تقول مُمَرِّضتي : كُنْتَ تهذي
كثيراً ، وتصرخ بي قائلا ً :
لا أُريدُ الرجوعَ إلى أَحَدِ
لا أُريدُ الرجوعَ إلى بلدِ
بعد هذا الغياب ألطويل ...
أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ
إلى لغتي في أقاصي الهديل

تقولُ مُمَرِّضتي :
كُنْتَ تهذي طويلا ً ، وتسألني :
هل الموتُ ما تفعلين بي الآنَ
أَم هُوَ مَوْتُ اللُغَةْ ؟

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها ، على مَهَلٍ ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ . أَكتُبُها
وأُورِثُها لمنْ يتساءلون : لمنْ نُغَنِّي
حين تنتشرُ المُلُوحَةُ في الندى ؟ ...
خضراءُ ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ ، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ
فيها وفيَّ . وكُلَّما صادَقْتُ أَو
آخَيْتُ سُنْبُلَةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه : ((أَنا حَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً . وفي
موتي حياةٌ ما ...))

كأني لا كأنّي
لم يمت أَحَدٌ هناك نيابةً عني .
فماذا يحفظُ الموتى من الكلمات غيرَ
الشُّكْرِ : " إنَّ الله يرحَمُنا " ...
ويُؤْنِسُني تذكُّرُ ما نَسِيتُ مِنَ
البلاغة : " لم أَلِدْ وَلَدا ً ليحمل مَوْتَ

والِدِهِ " ...
وآثَرْتُ الزواجَ الحُرَّ بين المُفْرَدات ....
سَتَعْثُرُ الأُنثى على الذَّكَر المُلائِمِ
في جُنُوحِ الشعر نحو النثر ....
سوف تشُبُّ أَعضائي على جُمَّيزَةٍ ،
ويصُبُّ قلبي ماءَهُ الأَرضيَّ في
أَحَدِ الكواكب ... مَنْ أَنا في الموت
بعدي ؟ مَنْ أَنا في الموت قبلي
قال طيفٌ هامشيٌّ : ((كان أوزيريسُ
مثْلَكَ ، كان مثلي . وابنُ مَرْيَمَ
كان مثْلَكَ ، كان مثلي . بَيْدَ أَنَّ
الجُرْحَ في الوقت المناسب يُوجِعُ
العَدَمَ المريضَ ، ويَرْفَعُ الموتَ المؤقَّتَ
فكرةً ...)).
من أَين تأتي الشاعريَّةُ ؟ من
ذكاء القلب ، أَمْ من فِطْرة الإحساس
بالمجهول ؟ أَمْ من وردةٍ حمراءَ
في الصحراء ؟ لا الشخصيُّ شخصيٌّ
ولا الكونيُّ كونيٌّ ...

كأني لا كأني .../
كلما أَصغيتُ للقلب امتلأتُ
بما يقول الغَيْبُ ، وارتفعتْ بِيَ
الأشجارُ . من حُلْم إلى حُلْمٍ
أَطيرُ وليس لي هَدَفٌ أَخيرٌ .
كُنْتُ أُولَدُ منذ آلاف السنين
الشاعريَّةِ في ظلامٍ أَبيض الكتّان
لم أَعرف تماماً مَنْ أَنا فينا ومن
حُلْمي . أَنا حُلْمي
كأني لا كأني ...
لم تَكُنْ لُغَتي تُودِّعُ نَبْرها الرعويَّ
إلاّ في الرحيل إلى الشمال . كلابُنا
هَدَأَتْ . وماعِزُنا توشَّح بالضباب على
التلال . وشجَّ سَهْمٌ طائش وَجْهَ

اليقين . تعبتُ من لغتي تقول ولا
تقولُ على ظهور الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيَّامِ امرئ القيس المُوَزَّعِ
بين قافيةٍ وقَيْصَرَ .../
كُلَّما يَمَّمْتُ وجهي شَطْرَ آلهتي ،
هنالك ، في بلاد الأرجوان أَضاءني
قَمَرٌ تُطَوِّقُهُ عناةُ ، عناةُ سيِّدَةُ
الكِنايةِ في الحكايةِ . لم تكن تبكي على
أَحَدِ ، ولكنْ من مَفَاتِنِها بَكَتْ :
هَلْ كُلُّ هذا السحرِ لي وحدي
أَما من شاعرٍ عندي
يُقَاسِمُني فَرَاغَ التَخْتِ في مجدي ؟
ويقطفُ من سياج أُنوثتي
ما فاض من وردي ؟
أَما من شاعر يُغْوي
حليبَ الليل في نهدي ؟
أَنا الأولى
أَنا الأخرى
وحدِّي زاد عن حدِّي
وبعدي تركُضُ الغِزلانُ في الكلمات
لا قبلي ... ولا بعدي /

سأحلُمُ ، لا لأُصْلِحَ مركباتِ الريحِ
أَو عَطَباً أَصابَ الروحَ
فالأسطورةُ اتَّخَذَتْ مكانَتَها / المكيدةَ
في سياق الواقعيّ . وليس في وُسْعِ القصيدة
أَن تُغَيِّرَ ماضياً يمضي ولا يمضي
ولا أَنْ تُوقفَ الزلزالَ
لكني سأَحلُمُ ،
رُبَّما اتسَعَتْ بلادٌ لي ، كما أَنا
واحداً من أَهل هذا البحر ،
كفَّ عن السؤال الصعب : ((مَنْ أَنا ؟ ...
هاهنا ؟ أَأَنا ابنُ أُمي ؟))
لا تساوِرُني الشكوكُ ولا يحاصرني

الرعاةُ أو الملوكُ . وحاضري كغدي معي .
ومعي مُفكِّرتي الصغيرةُ : كُلَّما حَكَّ
السحابةَ طائرٌ دَوَّنتُ : فَكَّ الحُلْمُ
أَجنحتي . أنا أَيضاً أطيرُ . فَكُلُّ
حيّ طائرٌ . وأَنا أَنا ، لا شيءَ
آخَرَ /

واحدٌ من أَهل هذا السهل ...
في عيد الشعير أَزورُ أطلالي
البهيَّة مثل وَشْم في الهُوِيَّةِ .
لا تبدِّدُها الرياحُ ولا تُؤبِّدُها ... /
وفي عيد الكروم أَعُبُّ كأساً
من نبيذ الباعة المتجوِّلينَ ... خفيفةٌ
روحي ، وجسمي مُثْقَلٌ بالذكريات وبالمكان /
وفي الربيع ، أكونُ خاطرةً لسائحةٍ
ستكتُبُ في بطاقات البريد : ((على
يسار المسرح المهجور سَوْسَنَةٌ وشَخْصٌ
غامضٌ . وعلى اليمين مدينةٌ عصريَّةٌ)) /

وأَنا أَنا ، لا شيء آخَرَ ...
لَسْتُ من أَتباع روما الساهرينَ
على دروب الملحِ . لكنِّي أسَدِّدُ نِسْبَةً
مئويَّةً من ملح خبزي مُرْغَماً ، وأَقول
للتاريخ : زَيِّنْ شاحناتِكَ بالعبيد وبالملوك الصاغرينَ ،
ومرّ... لا أَحَدٌ يقول
الآن : لا .

وأَنا أَنا ، لا شيء آخر
واحدٌ من أَهل هذا الليل . أَحلُمُ
بالصعود على حصاني فَوْقَ ، فَوْقَ ...
لأَتبع اليُنْبُوعَ خلف التلِّ
فاصمُدْ يا حصاني . لم نَعُدْ في الريح مُخْتَلِفَيْنِ
...
أَنتَ فُتُوَّتي وأَنا خيالُكَ . فانتصِبْ

أَلِفاً ، وصُكَّ البرقَ . حُكَّ بحافر
الشهوات أَوعيةَ الصَدَى . واصعَدْ ،
تَجَدَّدْ ، وانتصبْ أَلفاً ، توتَّرْ يا
حصاني وانتصبْ ألفاً ، ولا تسقُطْ
عن السفح الأَخير كرايةٍ مهجورةٍ في
الأَبجديَّة . لم نَعُدْ في الريح مُخْتَلِفَيْنِ ،
أَنت تَعِلَّتي وأَنا مجازُكَ خارج الركب
المُرَوَّضِ كالمصائرِ . فاندفِعْ واحفُرْ زماني
في مكاني يا حصاني . فالمكانُ هُوَ
الطريق ، ولا طريقَ على الطريق سواكَ
تنتعلُ الرياحَ . أَضئْ نُجوماً في السراب !
أَضئْ غيوماً في الغياب ، وكُنْ أَخي
ودليلَ برقي يا حصاني . لا تَمُتْ
قبلي ولا بعدي عَلى السفح الأخير
ولا معي . حَدِّقْ إلى سيَّارة الإسعافِ
والموتى ... لعلِّي لم أَزل حيّاً /

سأَحلُمُ ، لا لأُصْلِحَ أَيَّ معنىً خارجي .
بل كي أُرمِّمَ داخلي المهجورَ من أَثر
الجفاف العاطفيِّ . حفظتُ قلبي كُلَّهُ
عن ظهر قلبٍ : لم يَعُدْ مُتَطفِّلاً
ومُدَلَّلاً . تَكْفيهِ حَبَّةُ " أَسبرين " لكي
يلينَ ويستكينَ . كأنَّهُ جاري الغريبُ
ولستُ طَوْعَ هوائِهِ ونسائِهِ . فالقلب
يَصْدَأُ كالحديدِ ، فلا يئنُّ ولا يَحِنُّ
ولا يُجَنُّ بأوَّل المطر الإباحيِّ الحنينِ ،
ولا يرنُّ كعشب آبَ من الجفافِ .
كأنَّ قلبي زاهدٌ ، أَو زائدٌ
عني كحرف " الكاف " في التشبيهِ
حين يجفُّ ماءُ القلب تزدادُ الجمالياتُ
تجريداً ، وتدَّثرُ العواطف بالمعاطفِ ،
والبكارةُ بالمهارة /

كُلَّما يَمَّمْتُ وجهي شَطْرَ أُولى
الأغنيات رأيتُ آثارَ القطاة على
الكلام . ولم أَكن ولداً سعيداً
كي أَقولَ : الأمس أَجملُ دائماً .
لكنَّ للذكرى يَدَيْنِ خفيفتين تُهَيِّجانِ
الأرضَ بالحُمَّى . وللذكرى روائحُ زهرةٍ
ليليَّةٍ تبكي وتُوقظُ في دَمِ المنفيِّ
حاجتَهُ إلى الإنشاد : ((كُوني
مُرْتَقى شَجَني أَجِدْ زمني)) ... ولستُ
بحاجةٍ إلاّ لِخَفْقَةِ نَوْرَسٍ لأتابعَ
السُفُنَ القديمةَ . كم من الوقت
انقضى منذ اكتشفنا التوأمين : الوقتَ
والموتَ الطبيعيَّ المُرَادِفَ للحياة ؟
ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،
فنحن القادرين على التذكُّر قادرون
على التحرُّر ، سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /

هباءٌ كاملُ التكوينِ ...
يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة .
نام أَنكيدو ولم ينهض . جناحي نام
مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ . آلهتي
جمادُ الريح في أَرض الخيال . ذِراعِيَ
اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ . والقَلْبُ مهجورٌ
كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ ، فاتَّسَعَ الصدى
الوحشيُّ : أنكيدو ! خيالي لم يَعُدْ
يكفي لأُكملَ رحلتي . لا بُدَّ لي من
قُوَّةٍ ليكونَ حُلْمي واقعيّاً . هاتِ
أَسْلِحتي أُلَمِّعْها بمِلح الدمع . هاتِ
الدمعَ ، أنكيدو ، ليبكي المَيْتُ فينا
الحيَّ . ما أنا ؟ مَنْ ينامُ الآن
أنكيدو ؟ أَنا أَم أَنت ؟ آلهتي
كقبض الريحِ . فانهَضْ بي بكامل
طيشك البشريِّ ، واحلُمْ بالمساواةِ

القليلةِ بين آلهة السماء وبيننا . نحن
الذين نُعَمِّرُ الأرضَ الجميلةَ بين
دجلةَ والفراتِ ونحفَظُ الأسماءَ . كيف
مَلَلْتَني ، يا صاحبي ، وخَذَلْتَني ، ما نفْعُ حكمتنا
بدون فُتُوّةٍ ... ما نفعُ حكمتنا ؟ على باب المتاهِ

خذلتني ،
يا صاحبي ، فقتلتَني ، وعليَّ وحدي
أن أرى ، وحدي ، مصائرنا . ووحدي
أَحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً .
وحدي أُفتِّشُ شاردَ الخطوات عن
أَبديتي . لا بُدَّ لي من حَلِّ هذا
اللُّغْزِ ، أنكيدو ، سأحملُ عنكَ
عُمْرَكَ ما استطعتُ وما استطاعت
قُوَّتي وإرادتي أَن تحملاكَ . فمن
أَنا وحدي ؟ هَبَاءٌ كاملُ التكوينِ
من حولي . ولكني سأُسْنِدُ ظلَّك
العاري على شجر النخيل . فأين ظلُّكَ ؟
أَين ظلُّك بعدما انكسرَتْ جُذُوعُك؟
قمَّةُ
الإنسان
هاويةٌ ...
ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوَحْشَ ،
بامرأةٍ سَقَتْكَ حليبَها ، فأنِسْتَ ...
واستسلمتَ للبشريِّ . أَنكيدو ، ترفَّقْ
بي وعُدْ من حيث مُتَّ ، لعلَّنا
نجدُ الجوابَ ، فمن أَنا وحدي ؟
حياةُ الفرد ناقصةٌ ، وينقُصُني
السؤالُ ، فمن سأسألُ عن عبور
النهر ؟ فانهَضْ يا شقيقَ الملح
واحملني . وأَنتَ تنامُ هل تدري
بأنك نائمٌ ؟ فانهض .. كفى نوماً !
تحرَّكْ قبل أَن يتكاثَرَ الحكماءُ حولي
كالثعالب : [كُلُّ شيء باطلٌ ، فاغنَمْ

حياتَكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلَى بسائلها ،
دَمِ العُشْب المُقَطَّرِ . عِشْ ليومك لا
لحلمك . كلُّ شيء زائلٌ . فاحذَرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّكَ . عِشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ .

وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ
فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود .
وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو
زائل أو باطلٌ]

مَنْ أَنا ؟
أَنشيدُ الأناشيد
أم حِكْمَةُ الجامعةْ ؟
وكلانا أَنا ...
وأَنا شَاعرٌ
ومَلِكْ
وحكيمٌ على حافّة البئرِ
لا غيمةٌ في يدي
ولا أَحَدَ عَشَرَ كوكباً
على معبدي
ضاق بي جَسَدي
ضاق بي أَبدي
وغدي
جالسٌ مثل تاج الغبار
على مقعدي

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كُلُّ شيء على البسيطة زائلْ

أَلرياحُ شماليَّةٌ
والرياحُ جنوبيَّةٌ
تُشْرِقُ الشمسُ من ذاتها
تَغْرُبُ الشمسُ في ذاتها

لا جديدَ ، إذاً
والزَمَنْ

دائري الخطى

ما يكون غدا
كان أَمسِ ،
سُدىً في سُدَى .
ألهياكلُ عاليةٌ
والسنابلُ عاليةٌ
والسماءُ إذا انخفضت مَطَرتْ
والبلادُ إذا ارتفعت أَقفرت
كُلُّ شيء إذا زاد عن حَدِّهِ
صار يوماً إلى ضدِّهِ .
والحياةُ على الأرض ظلٌّ
لما لا نرى ....

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ

1400 مركبة
و12,000 فرس
تحمل اسمي المُذَهَّبَ من
زَمَنٍ نحو آخر ...
عشتُ كما لم يَعِشْ شاعرٌ
مَلكاً وحكيماً ...
هَرِمْتُ ، سَئِمْتُ من المجدِ
لا شيءَ ينقصني
أَلهذا إذاً
كلما ازداد علمي
تعاظَمَ هَمِّي ؟
فما أُورشليمُ وما العَرْشُ ؟
لا شيءَ يبقى على حالِه
للولادة وَقْتٌ
وللموت وقتٌ

وللصمت وَقْتٌ
وللنُّطق وقْتٌ
وللحرب وقْتٌ
وللصُّلحِ وقْتٌ
وللوقتِ وقْتٌ
ولا شيءَ يبقى على حالِهِ ...
كُلُّ نَهْرٍ سيشربُهُ البحرُ
والبحرُ ليس بملآنَ ،
لاشيءَ يبقى على حالِهِ
كُلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموتُ ليس بملآنَ ،
لا شيءَ يبقى سوى اسمي المُذَهَّبِ
بعدي :
((سُلَيمانُ كانَ)) ...
فماذا سيفعل موتى بأسمائهم
هل يُضيءُ الذَّهَبْ
ظلمتي الشاسعةْ
أَم نشيدُ الأناشيد
والجامعةْ ؟

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كُلُّ شيء على البسيطة زائلْ /...

مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ ،
سرتُ في رؤيايَ . لكنّي نزلتُ عن
الصليب لأَنني أَخشى العُلُوَّ ،ولا
أُبَشِّرُ بالقيامةِ . لم أُغيِّرْ غَيْرَ
إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً .
للملحميِّين النُّسُورُ ولي أَنا : طوقُ
الحمامةِ ، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح ،
وشارعٌ مُتَعرِّجُ يُفْضي إلى ميناءِ
عكا - ليس أكثرَ أَو أَقلَّ -
أُريد أَن أُلقي تحيَّاتِ الصباح عليَّ
حيث تركتُني ولداً سعيدا [لم

أَكُنْ ولداً سَعيدَ الحظِّ يومئذٍ ،
ولكنَّ المسافةَ، مثلَ حدَّادينَ ممتازينَ ،
تصنَعُ من حديدٍ تافهٍ قمراً]
- أَتعرفني ؟
سألتُ الظلَّ قرب السورِ ،
فانتبهتْ فتاةُ ترتدي ناراً ،
وقالت : هل تُكَلِّمني ؟
فقلتُ : أُكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ
فتمتمتْ : مجنونُ ليلى آخرٌ يتفقَّد
الأطلالَ ،
وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق
القديمةِ...
ههنا كُنَّا . وكانت نَخْلَتانِ تحمِّلان
البحرَ بعضَ رسائلِ الشعراءِ ...
لم نكبر كثيراً يا أَنا . فالمنظرُ
البحريُّ ، والسُّورُ المُدَافِعُ عن خسارتنا ،
ورائحةُ البَخُور تقول : ما زلنا هنا ،
حتى لو انفصَلَ الزمانُ عن المكانِ .
لعلَّنا لم نفترق أَبداً
- أَتعرفني ؟
بكى الوَلَدُ الذي ضيَّعتُهُ :
((لم نفترق . لكننا لن نلتقي أَبداً)) ...
وأَغْلَقَ موجتين صغيرتين على ذراعيه ،
وحلَّق عالياً ...
فسألتُ : مَنْ منَّا المُهَاجِرُ ؟ /
قلتُ للسّجَّان عند الشاطئ الغربيّ :
- هل أَنت ابنُ سجّاني القديمِ ؟
- نعم !
- فأين أَبوك ؟
قال : أَبي توفِّيَ من سنين.
أُصيبَ بالإحباط من سَأَم الحراسة .
ثم أَوْرَثَني مُهمَّتَهُ ومهنته ، وأوصاني
بان أَحمي المدينةَ من نشيدكَ ...

قُلْتُ : مُنْذُ متى تراقبني وتسجن
فيَّ نفسَكَ ؟
قال : منذ كتبتَ أُولى أُغنياتك
قلت : لم تَكُ قد وُلِدْتَ
فقال : لي زَمَنٌ ولي أَزليَّةٌ ،
وأُريد أن أَحيا على إيقاعِ أمريكا
وحائطِ أُورشليمَ
فقلتُ : كُنْ مَنْ أنتَ . لكني ذهبتُ .
ومَنْ تراه الآن ليس أنا ، أنا شَبَحي
فقال : كفى ! أَلسْتَ اسمَ الصدى
الحجريِّ ؟ لم تذهَبْ ولم تَرْجِعْ إذاً .
ما زلتَ داخلَ هذه الزنزانة الصفراءِ .
فاتركني وشأني !
قلتُ : هل ما زلتُ موجوداً
هنا ؟ أأَنا طليقٌ أَو سجينٌ دون
أن أدري . وهذا البحرُ خلف السور بحري ؟
قال لي : أَنتَ السجينُ ، سجينُ
نفسِكَ والحنينِ . ومَنْ تراهُ الآن
ليس أَنا . أَنا شَبَحي
فقلتُ مُحَدِّثاً نفسي : أَنا حيٌّ
وقلتُ : إذا التقى شَبَحانِ
في الصحراء ، هل يتقاسمانِ الرملَ ،
أَم يتنافسان على احتكار الليل ؟ /

كانت ساعَةُ الميناءِ تعمَلُ وحدها
لم يكترثْ أَحَدٌ بليل الوقت ، صَيَّادو
ثمار البحر يرمون الشباك ويجدلون
الموجَ . والعُشَّاقُ في الـ" ديسكو " .
وكان الحالمون يُرَبِّتُون القُبَّراتِ النائماتِ
ويحلمون ...
وقلتُ : إن متُّ انتبهتُ ...
لديَّ ما يكفي من الماضي
وينقُصُني غَدٌ ...

سأسيرُ في الدرب القديم على
خُطَايَ ، على هواءِ البحر . لا
امرأةٌ تراني تحت شرفتها . ولم
أملكْ من الذكرى سوى ما ينفَعُ
السَّفَرَ الطويلَ . وكان في الأيام
ما يكفي من الغد . كُنْتُ أصْغَرَ
من فراشاتي ومن غَمَّازتينِ :
خُذي النُّعَاسَ وخبِّئيني في
الرواية والمساء العاطفيّ /
وَخبِّئيني تحت إحدى النخلتين /
وعلِّميني الشِعْرَ / قد أَتعلَّمُ
التجوال في أنحاء " هومير " / قد
أُضيفُ إلى الحكاية وَصْفَ
عكا / أقدمِ المدنِ الجميلةِ ،
أَجملِ المدن القديمةِ / علبَةٌ
حَجَرِيَّةٌ يتحرَّكُ الأحياءُ والأمواتُ
في صلصالها كخليَّة النحل السجين
ويُضْرِبُونَ عن الزهور ويسألون
البحر عن باب الطوارئ كُلَّما
اشتدَّ الحصارُ / وعلِّميني الشِعْرَ /
قد تحتاجُ بنتٌ ما إلى أُغنية
لبعيدها : ((خُذْني ولو قَسْراً
إليكَ ، وضَعْ منامي في
يَدَيْكَ)) . ويذهبان إلى الصدى
مُتَعانِقَيْنِ / كأنَّني زوَّجتُ ظبياً
شارداً لغزالةٍ / وفتحتُ أبوابَ
الكنيسةِ للحمام ... / وعَلِّميني
الشِعْرَ / مَنْ غزلتْ قميصَ
الصوف وانتظرتْ أمام الباب
أَوْلَى بالحديث عن المدى ، وبخَيْبَةِ
الأَمَلِ : المُحاربُ لم يَعُدْ ، أو
لن يعود ، فلستَ أَنتَ مَن
انتظرتُ ... /

ومثلما سار المسيحُ على البحيرة ...
سرتُ في رؤيايَ . لكنِّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ ولا
أُبشِّرُ بالقيامة . لم أُغيِّر غيرَ إيقاعي
لأَسمع صوتَ قلبي واضحاً ...
للملحميِّين النُسُورُ ولي أَنا طَوْقُ
الحمامة ، نَجْمَةٌ مهجورةٌ فوق السطوح ،
وشارعٌ يُفضي إلى الميناء ... /
هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي
هذا الرصيفُ وما عَلَيْهِ
من خُطَايَ وسائلي المنويِّ ... لي
ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي . ولي
شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس
وآيةُ الكرسيّ ، والمفتاحُ لي
والبابُ والحُرَّاسُ والأجراسُ لي
لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي . وقصاصَةُ الوَرَقِ التي
انتُزِعَتْ من الإنجيل لي
والمِلْحُ من أَثر الدموع على
جدار البيت لي ...
واسمي ، إن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي :
ميمُ / المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ / الحديقةُ والحبيبةُ ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ / المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً ، مريضَ المُشْتَهَى
واو / الوداعُ ، الوردةُ الوسطى ،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجدَتْ ، وَوَعْدُ الوالدين
دال / الدليلُ ، الدربُ ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني /
وهذا الاسمُ لي ...

ولأصدقائي ، أينما كانوا ، ولي
جَسَدي المُؤَقَّتُ ، حاضراً أم غائباً ...
مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن ...
لي مِتْرٌ و75 سنتمتراً ...
والباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ ،
يشربني على مَهَلٍ ، ولي
ما كان لي : أَمسي ، وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ ، وعودة الروح الشريد
كأنَّ شيئاً لم يَكُنْ
وكأنَّ شيئاً لم يكن
جرحٌ طفيف في ذراع الحاضر العَبَثيِّ ...
والتاريخُ يسخر من ضحاياهُ
ومن أَبطالِهِ ...
يُلْقي عليهمْ نظرةً ويمرُّ ...
هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي
واسمي -
وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت -
لي .
أَما أَنا - وقد امتلأتُ

بكُلِّ أَسباب الرحيل -
فلستُ لي .
أَنا لَستُ لي
أَنا لَستُ لي ...

فهــرس الموضوعات